

ROCK

industria, cultura y sociedad

Compiladores
Miguel Angel Aguilar
Adrián de Garay
José Hernández Prado

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA
Casa abierta al tiempo
UNIDAD AZCAPOTZALCO

simpatía por el rock

Industria, cultura y sociedad

COMPILADORES
miguel ángel aguilar
adrián de garay
josé hernández prado

Diseño Editorial: Héctor Avélica Leyva
Diseño de Portada: Lois

ISBN-970-620-028-2

Impreso en México
Printed in México

índice

EL ROCK COMO FENOMENO MUSICAL Y ESTETICO





Introducción

Los días 16 a 18 de noviembre de 1992 se efectuó en las Unidades Azcapotzalco e Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana un ciclo de mesas redondas intitulado *Simpatía por el Rock, Industria, Cultura y Sociedad*, cuyo objetivo fue procurar que profesores e investigadores universitarios y profesionistas diversos emprendieran aproximaciones heterogéneas en torno al rock desde la singular perspectiva de las disciplinas y los campos de su actividad habitual. El objetivo del coloquio pudo lograrse hasta el punto de que ahora el lector tiene frente a sí una colección de textos en extremo variados y con diferentes tipos de profundidad y reflexión, sobre los numerosos fenómenos socio-culturales implicados en la música de rock.

El evento *Simpatía por el Rock* se integró con cuatro sesiones de trabajo que abordaron los siguientes puntos: a) "El rock como sensibilidad colectiva": análisis de la cultura del rock desde las perspectivas complementarias de la sociología, la psicología social, la antropología social, etcétera; b) "La producción y transmisión del rock como bien cultural": una aproximación testimonial a la industria y al mercado de esta clase de música en el contexto internacional y, sobre todo, nacional; c) "El rock como fenómeno musical": acercamientos emprendidos desde la óptica de los estudios musicales propiamente dichos y d) "Estética y filosofía del rock": consideraciones en torno a la cultura integral del rock, echando mano de intuiciones literarias y filosóficas diversas.

En total, participaron en el coloquio 25 expositores, que incluían a sociólogos, psicólogos y antropólogos sociales, musicólogos, filósofos, historiadores y literatos, así como a propietarios, gerentes y administradores de empresas relacionadas de una manera u otra con la producción

y difusión nacionales de la música de rock. La irreprimible "simpatía por el rock" de todos estos académicos y profesionistas –y a veces también su "compasión" por el mismo, pues es preciso recordar que la palabra inglesa que fundó la paráfrasis del título del evento y de este libro significa, usualmente, "compasión"–, los impulsó a externar interesantes puntos de vista al respecto de una música y una cultura que han sido atendidas en nuestro país casi exclusivamente desde el ámbito del periodismo, aunque no de manera amplia desde el de los estudios humanísticos y sociales.

El presente volumen, homónimo del ciclo de mesas redondas de noviembre de 1992, agrupa en sus tres secciones la mayoría de las ponencias presentadas en ese ciclo. Las tres secciones se denominan, respectivamente, "La producción y transmisión del rock como bien cultural", "El rock como sensibilidad colectiva" y "El rock como fenómeno musical y estético". *Simpatía por el Rock*, el libro, decidió comenzarse por el elemento industrial y comercial del rock, para que se pudiera ofrecer después un panorama de su problemática social y cultural a través de los estudios sociológicos, antropológicos y psicológicos que aparecen en la segunda sección del volumen. Por último, la tercera y última parte ensaya un balance final de las aproximaciones discursivas al rock, vía la exploración entusiasta, desplegada en diferentes claves musicales y filosóficas, de los insoslayables alcances culturales de ese género musical. La intención primordial de los compiladores del libro ha sido la de conferirle coherencia expositiva a un grupo de trabajos capaces de sostenerse por sí mismos –trabajos que, con toda seguridad, propiciarán futuros exámenes acerca del rock y de su vasto espacio cultural–.

Hablar de rock es cada vez más difícil porque cada vez caben más cosas en él. De ahí que en el conjunto de textos aquí agrupados encontremos múltiples referencias a lo que bien pudiera ser el rock como fenómeno musical y como objeto de análisis para las ciencias sociales y las humanidades –incluso se hallarán diferencias en la manera de escribir términos tales como *rockero* o como "*video-clip*"; ni siquiera se intentó uniformar aquellas expresiones para respetar al máximo posible el discurso de cada uno de los co-autores del libro–. Si algo resalta en este abanico de preocupaciones, es el carácter estimulante y productivo

de los fenómenos socio-culturales que aparecen en torno a la música de rock: diferenciaciones generacionales, conformación de identidades, composición de públicos, recepción de mensajes mediáticos, multitudes en movimiento, tecnologías y mensajes y subjetividades y sentidos varios.

A la lista anterior de temas, que con facilidad podría ampliarse, sería posible interponerle el argumento de que cualquier acercamiento a procesos sociales visibles y multitudinarios se puede realizar eventualmente con los mismos procedimientos metodológicos –aquí nos referimos, entre otras cosas, a la política, los deportes o los medios de comunicación, por ejemplo–. Esto es probablemente cierto, pero bien valdría la pena intentar establecer en qué consiste la especificidad de la música de rock como fenómeno social y cultural, porque esa especifidad amerita, quizás, enfoques muy singulares.

A manera de entrada destacaremos su componente afectivo, lúdicro y corporal. Sin este elemento polimorfo habría que dirigir, sin duda, la atención a otros objetos de estudio que no poseen tales características, como las fluctuaciones en la bolsa de valores o el aprovechamiento industrial del cerdo. Frente a entornos sociales y laborales crecientemente dominados por la idea de eficiencia, competitividad y productividad, y frente a experiencias de vida que llevan la huella de crisis y carencias, la música de rock parece ser asumida como un reducto social que permite expresar una disidencia afectiva, por escasamente estructurada que ésta sea. En el fondo, destaca la búsqueda de un ámbito de alteridad u otredad en el que un nuevo sentido se apodera de las experiencias cotidianas.

Sin ánimo de mistificar, pudiera proponerse que la esfera afectiva convocada por la música de rock, hecha de lo tácito compartido, crea un lugar en donde lo diferente es posible en la vida de todos los días. Los mecanismos a través de los cuales esto ocurre son ya conocidos: ponerle un rostro o una historia a una canción que evoque el tema indeludible, el estremecimiento frente a las primeras notas de un *blues* o la ensoñación que puede aparecer frente a una voz o un sonido para dejarse llevar por la fuerza del ritmo. Y esto es lo más elemental. Una más elaborada fenomenología del rock nos invitaría a pensar en cómo la música trastoca tiempos y espacios; la manera en que algo afectado por el sonido se

convierte en otra cosa de contornos imprecisos acaso poéticos y también prácticos.

Por otra parte, algo importante en la música de rock como fenómeno cultural es su carácter aglutinante. Las socialidades que provoca son múltiples y van desde el intercambio de información sobre las bondades de tal o cual canción o grupo, hasta la formación de colectivos tribales que practican la admiración por un género o artista particular, y que fácilmente pueden convertirse en agrupamientos con proyectos crecientes: musicales, comerciales, editoriales, teatrales, o lo que de todo ello resulte. En todo esto hay un ánimo indecible en el que se crea un tipo de unión o comunidad diversa a lo que sólo tiene que ver con palabras dichas o escuchadas. La forma de sentir e interpretar el mundo –relaciones interpersonales, experiencias urbanas, aspiraciones, lenguajes– generada desde el acercamiento a la música de rock, cristaliza en sensibilidades colectivas que valoran lo múltiple y diverso.

¿Hasta dónde el rock es sólo industria y hasta dónde un movimiento cultural que conforma y expresa lenguajes llenos de sentido que poseen pleno reconocimiento social? Esta es quizás una de los interrogantes clave que buscan elucidarse en los textos recuperados en *Simpatía por el Rock*. El sentido de una práctica cultural no es posible analizarla únicamente desde los mecanismos de producción y distribución de sus productos, a pesar de la existencia de un circuito industrial a escala mundial o global con efectos homogenizadores. Los recursos puestos en juego para interpretar y apropiarse de estas propuestas, por otro lado, son fundamentales para entender cómo se les asignan nuevos sentidos o reproducen los ya existentes. Asumir a la música de rock como productora de sensibilidades colectivas, con múltiples variantes y contradicciones, representa una tentativa para entender de qué manera se conjugan subjetividades, generaciones, tiempos históricos, industrias, públicos y aldeas globales, con el fin de producir una versión de la realidad estructurada desde lo lúdicro y lo afectivo.

En la agenda de los temas por abordar desde esta perspectiva, estarían también aquéllos relacionados con la aparición de nuevas tecnologías, y por tanto nuevos públicos, en la difusión de la música; la

manera en que un ámbito social de carencia y competencia crea un nuevo contexto desde el cuál se asume la música; la dinámica de homogenización y distintividad cultural en relación con el acceso y apropiación de la música y el propio sentido de cultivar una "simpatía por el rock", por tan sólo citar algunos temas.

En rigor, la propuesta más ambiciosa del libro que proponemos al lector es la de unir gozo con reflexión, simpatías con ideas. Esperamos llegar a conseguirlo.

Miguel Angel Aguilar Díaz,
Adrián de Garay Sánchez
y José Hernández Prado
Ciudad de México, mayo de 1993





la producción y transmisión del rock como bien cultural



la lógica de la producción y los códigos de significado en la industria y el mercado del rock

Adrián de Garay Sánchez
José Hernández Prado
Departamento de Sociología, UAM-Azcapotzalco

Introducción

En los países del mundo desarrollado aparecieron desde los años sesenta una gran industria y un mercado vinculados a la música de rock; una industria y un mercado que muy pronto se convirtieron en multinacionales. A partir de esos mismos años, la música de muchos grupos y solistas se ha comercializado en discos y conciertos tanto en los países desarrollados como en muchas otras partes del orbe, y desde hace tres lustros a la fecha, aproximadamente, también en *video-clips* que le añaden imagen a los denominados *hits*.

Especialmente en los Estados Unidos y el Reino Unido se producen año con año cantidades verdaderamente industriales de discos y de videos, y han surgido estaciones radiodifusoras y programas y canales televisivos –imitados en el mundo entero– que difunden y comercializan el rock. Asimismo, han cobrado forma, poco a poco, una prensa internacional especializada en esa clase de música y un gigantesco negocio dedicado a las giras mundiales de los más grandes "rockeros", las cuales recaudan enormes sumas de dinero y promueven indirecta, pero eficaz-

mente, las ventas de discos y las transmisiones radiofónicas y televisivas de éxitos y *video-clips*.

Una pregunta pertinente en relación a estos hechos es la de cómo se ha articulado nuestro país a la industria y al mercado mundiales de la música de rock. Para ventilar una posible respuesta a esta interrogante y para poder hablar, en consecuencia, de la producción y transmisión del rock como un bien cultural en México, fueron reunidas en una mesa redonda que se efectuó en el marco del ciclo *Simpatía por el Rock*, distintas personalidades de la industria mexicana e internacional de esa clase de música. El criterio que empleamos los organizadores del evento consistió en invitar como ponentes en esta mesa redonda a personas directamente vinculadas con la producción, distribución y difusión del rock en nuestro país. Fue, por decirlo así, un panel de profesionales del rock en México.

Estuvieron presentes en la mesa redonda el Lic. Oscar Elizundia, Coordinador Ejecutivo del Auditorio Nacional; el Ing. Jesús Iturralde, propietario y Director General de las tiendas de discos *Music Center*, el Lic. Gueorgui Lazarov, Gerente de Producción (*Label Manager* internacional) de Discos Avanzada Metálica; el Lic. Luis Alfonso Padilla, asiduo visitante al conocido Tianguis del Chopo; el Mtro. Jaime Pontones, locutor de *Rock 101* y el Lic. Jorge Amín Seman, Director General de *Producciones Seman Baker*.

El objetivo central de la mesa redonda radicó en abordar la problemática de la producción, distribución y parcialmente el consumo del rock como un bien cultural, lo que significa detenerse en el análisis de la red de relaciones de competencia y complementariedad, y aún de complicidad dentro de esa competencia, que vincula a todos los agentes interesados en la producción, distribución y consumo del rock. Evidentemente y por tratarse de una temática muy amplia y compleja, no era posible abordar todos aquellos aspectos que suelen intervenir en lo que pudiera llamarse la lógica de la producción del rock como bien cultural. En este sentido, el resultado de la participación de nuestros invitados fue solamente una aproximación inicial a cierto campo de estudios en el que la academia no ha puesto aún particular atención. Esa aproximación pretende incorporar los siguientes diez elementos: 1) la industria del rock;

2) los músicos y los grupos de rock; 3) las compañías discográficas y el rock; 4) la distribución de los discos; 5) las tiendas de discos; 6) la difusión en locales masivos; 7) la difusión radiofónica; 8) la difusión televisiva; 9) la prensa especializada y 10) la recepción de los productos por parte del público.

Luego de revisar estos diez elementos con las aportaciones de nuestros invitados a la mesa redonda, la presente sección del libro buscará generar una reflexión conclusiva en torno a lo que denominamos una logica de la producción del rock como bien cultural y unos códigos de significado en la música de rock. Al final de esta primera sección, asimismo, podrán encontrarse los resúmenes de las ponencias presentadas por los participantes en el panel.

1. La industria del rock

En opinión de todos los ponentes, el negocio del rock nacional se encuentra todavía en una fase incipiente. A diferencia de lo que ocurre en los Estados Unidos o la Gran Bretaña, en México no se ha podido construír y articular una verdadera industria cultural capaz de proyectar al rock hecho en casa como un movimiento artístico-musical de grandes magnitudes.

Sin embargo, para hacer del rock nacional un negocio, se requiere de la confluencia de un sinfín de esfuerzos e intereses de todos quienes aprecian que, en nuestro país, existen actualmente condiciones propicias para integrarnos y competir en un mercado de bienes culturales, caracterizado por su heterogeneidad y su fragmentación. El camino por recorrer está plagado de diversos obstáculos y cuellos de botella, mismos que es preciso enfrentar y superar no sólo con inteligencia, creatividad y visión, sino, sobre todo –afirmaron contundentemente los expositores–,con profesionalismo.

Según Seman y Lazarov, concretamente, el rock nacional no podrá convertirse en una verdadera industria y movimiento cultural capaz de conquistar a un público real y potencial más amplio, en tanto los agentes que forman parte de él no modifiquen muchas de sus prácticas y sus

actitudes, las cuales se consideran incompatibles con el rock concebido como negocio.

2. Los músicos y grupos de rock

Aunque no siempre "origen es destino", el primer problema que es imprescindible superar para que el rock nacional se convierta en una expresión artística de mayor impacto y respeto en el mercado de bienes simbólicos, consiste, a juicio de Seman, Pontones y Lazarov, en el escaso profesionalismo de los músicos y grupos de rock.

Se trata de un asunto que abarca desde la calidad musical, literaria, interpretativa y técnico electrónica de los grupos, hasta su actitud, compromiso y responsabilidad con lo que significa el trabajo y las disciplinas de creación, producción y difusión del rock como mercancía.

Ignorados, subterráneos y reprimidos por muchos años, los grupos de rock nacional se refugiaron y crecieron en una cultura en la que escaseaba –porque era iluso pensarlo– la pretensión de hacer de la música de rock una profesión seria y respetable. En este contexto, es paradójico que antes de que el rock nacional se convirtiera en un movimiento cultural de consideración, a mediados de la década pasada, entrara en una clara situación de crisis.

En efecto, según Jaime Pontones, cuando salió al aire la estación *Espacio 59*, como un proyecto radiofónico dedicado al rock mexicano y en español, los propietarios de la empresa se toparon, más tarde que temprano, no sólo con una marcada escasez de materiales para difundir, sino también con la mala calidad técnica y musical de la mayoría grupos. De esta forma, Pontones considera que el rock mexicano entró en crisis cuando se dió plena cuenta de que su industrialización iba en serio.

La primera condición para convertir al rock mexicano en una expresión artística de alcances respetables radica, pues, en un cambio de fondo al interior de los mismos grupos. Se requiere de una actitud distinta: sin abandonar el aspecto lúdicro e irreverente que siempre ha caracterizado al rock, debe asumirse que también se trata de una profesión que exige determinadas reglas, hábitos y compromisos. Sin embargo ¿qué

tan posible es exigirle seriedad y responsabilidad a músicos de rock que en su mayoría tienen entre 18 y 25 años de edad? No se dice esto por mero paternalismo, sino por simple sentido práctico. Después de todo, en gran medida el propio rock vive de esa excentricidad juvenil. Los grupos de rock que aspiren a que su trabajo creativo salga del anonimato y pretendan "vivir del rock", deberán asumir que necesitan muchos requisitos previos para lograr ese objetivo.

3. Las compañías discográficas y el rock

Las compañías discográficas operan como filtros para la selección, producción y difusión, contribuyendo a establecer la producción selectiva de formas culturales. Dos de nuestros invitados, Gueorgui Lazarov y Jorge Seman, directivos de las compañías independientes *Avanzada Metálica* y *Producciones Seman Baker*, respectivamente, afirman que sus empresas, como muchas otras de características similares, surgieron como la única alternativa plausible para dar a conocer el trabajo artístico de los grupos de rock mexicano, ante la reiterada negativa de las grandes empresas discográficas nacionales y extranjeras para grabar y promover a los artistas locales.

En efecto, la gran industria de la música popular, señala Seman, no le concede aún al rock mexicano toda la atención que, en realidad, se merece. Las diversas compañías llamadas independientes, aparecidas desde principios de la década de los ochenta, llegaron así para llenar un hueco en la producción de bienes musicales; a través de ellas, se continúa sembrando la semilla del rock nacional, esto es: se siguen sentando las bases mínimas de calidad musical y técnica que permitan cimentar un negocio capaz de ofrecer productos verdaderamente competitivos, dice Jorge Seman.

No obstante, hoy por hoy, en palabras de Lazarov, los sellos independientes deben ser conscientes de que el rock es, al mismo tiempo, un movimiento cultural y un negocio. En él, se vinculan actividad empresarial y expresiones cultural-musicales diversas. En este sentido, uno de los problemas con los que nacieron muchas empresas independientes

es que carecieron, al igual que los grupos de rock, de una perspectiva de trabajo realmente profesional que contemplara lo meramente artístico y el aspecto financiero.

Seman y Lazarov concuerdan en el hecho de que, con escasos recursos económicos, visiones mercantiles limitadas y un personal poco capacitado, y también sin llevar a cabo procesos de selección y estudio rigurosos de los grupos que valía la pena grabar, ignorando, incluso, el comportamiento de un público al parecer dispuesto a "consumir" rock nacional, las compañías independientes han tenido que aprender que, para poder insertarse en el campo de la música mexicana, dominado por empresas muy poderosas, es indispensable modificar muchas prácticas y actitudes que no son del todo compatibles cuando se quiere hacer del rock un negocio próspero. De esta forma, las compañías independientes deben profesionalizarse rápidamente. En primer lugar, a través de la generación de un esquema organizacional y de trabajo que atienda con el suficiente rigor el proceso de selección de los grupos a los que se pretende grabar.

Para Lazarov, debe examinarse si los grupos son competentes musicalmente hablando; si sus letras son de calidad y si son bien recibidos por un auditorio potencial. También debe ponderarse qué tan entusiasmados están sus miembros para trabajar en serio e, inclusive, considerar sus antecedentes socio-económicos y culturales, ya que, por ejemplo, son frecuentes los grupos que aspiran a una "gloria fácil" –y a ser "estrellas"– simplemente porque cuentan con los suficientes recursos económicos para adquirir "equipo".

Aunque Seman coincide con Lazarov en que hay que estimular el exiguo profesionalismo del ámbito rockero mexicano, destaca la actitud de libertad creativa que no hay que abandonar cuando se producen bienes artísticos. No niega Seman que deban evaluarse y asesorarse a los grupos, pero considera que tampoco debe sometérseles a presiones de tiempo en detrimento de su proceso de creación musical. Para Seman, cien horas cómodas e intensas de grabación son mejores que 20 o 30 apresuradas y comerciales, cuando está de por medio la producción de un disco del que no se espera exclusivamente obtener un beneficio económico.

Otro problema que las compañías independientes tienen que resolver es la falta de comunicación entre ellas. Cada sello trabaja desconociendo, en general, la forma en se organizan, producen y difunden sus materiales. En esta perspectiva, es preciso unir esfuerzos y definir estrategias comunes para hacer del rock nacional un negocio del que se pueda vivir dignamente, aseguran Lazarov y Seman, quienes, como directores de dos empresas del mismo ramo, se conocieron, por cierto, en el evento *Simpatía por el Rock.*

4. La distribución de los discos de rock

Todas las modalidades de transmisión cultural por las cuales el rock tiene que transitar para llegar a su audiencia, funcionan como filtros en la selección y difusión de bienes culturales. En esta óptica, una vez que las compañías independientes han terminado el proceso de manufactura de un disco, se enfrentan al primer cuello de botella que aún padece el rock nacional: la distribución de los productos realizados.

Ahora bien, no deja de ser sintomático que en las intervenciones de nuestros invitados, particularmente los que provenían de empresas disqueras, el asunto de la distribución fuera escasamente abordado. Más allá de una pequeña mención sobre la necesidad de que las compañias independientes realicen un trabajo de hormiga, conjuntamente con los grupos de rock, e incluso a través de convenios con las grandes compañías, como lo está haciendo *Producciones Seman Baker* con *EMI* o *WEA*, a fin de mejorar la distribución de sus productos, no apreciamos un planteamiento global sobre las estrategias de distribución y comercialización que requieren llevar a cabo los productores de rock nacional.

En efecto, dependiendo del lugar que ocupa la compañía discográfica para la que graban los grupos de rock dentro del campo de la producción cultural, las condiciones para acceder a los canales de distribución y promoción son distintas. La más somera revisión de la historia de las corporaciones discográficas hace evidentes los procesos de integración, concentración y eliminación que se generan entre ellas; las disputas y las luchas por el control de la industria cultural del disco a nivel mundial. Para dar tan sólo un ejemplo de la importancia de este asunto, se estima

que en 1986 las cinco empresas transnacionales más importantes a nivel mundial, mismas que controlaban el 70% del mercado, obtuvieron ganancias por 16 billones de dólares.

En estas condiciones, cuando Jesús Iturralde afirma que se distribuye mucho mejor a *Yuri* y a los cantantes de ese tipo que a todo el rock nacional e incluso extranjero, motivo por el cual las tiendas de discos tienen inmensas dificultades para conseguir los discos de rock mexicano, cabe preguntarse si las actuales compañías independientes, en la fase de profesionalización que dicen encontrarse, están realmente formulando estrategias de comercialización, en el entendido de que no son algo que se añada después del proceso de selección, grabación y edición de los productos discográficos.

5. Las tiendas de discos

El acercamiento a esta temática estuvo a cargo, básicamente, de Jesús Iturralde, propietario de una de las tiendas de discos extranjeros de rock más importantes del Distrito Federal, y de Luis Alfonso Padilla, quien presentó una interesante e ilustrativa ponencia sobre el Tianguis del Chopo –ponencia que, en virtud de su unidad conceptual y temática y de su extensión, figura en la siguiente sección del presente volumen–.

El Tianguis del Chopo es uno, por no decir que el fundamental, de los principales canales de venta que las compañías de discos independientes y los grupos mexicanos de rock utilizan para difundir sus productos. Es el lugar de reunión de cientos de jóvenes que acuden cada sábado, desde hace más de diez años, creando en él un espacio de convivencia, venta o intercambio y compra de discos y *cassettes* de todo tipo. Se trata de un mercado clave para la distribución y adquisición del rock "hecho en México". Igualmente, es posible adquirir en él una gran variedad de artículos y *souvenirs* relacionados con el rock: botones con la fotografía de John Lennon, camisetas de los conciertos en México de *U2*, la legendaria esencia de *patchouli*, llaveros del novel grupo Nirvana, calendarios de Freddy Mercury o videos de conciertos de *The Cure* o de *Emerson, Lake and Palmer*, por tan sólo citar algunos ejemplos.

El Tianguis del Chopo ha generado, según informa Padilla, un particular estilo de mercadeo, produciendo sus propias formas de intercambio y un sentido estético y simbólico propio, que conforma un complejo cultural urbano, típico del rock en México. Para Padilla, el Chopo se ha desarrollado ante la necesidad de información que tienen los consumidores de toda clase de rock. Mientras que los medios de comunicación ofrecen los productos según sus criterios y las disqueras editan e importan aquello que les parece lo más vendible, el Tianguis se ha construído y sostenido por gente que, principalmente, es consumidora y retroalimentadora de la cultura del rock en nuestro país. Por eso se trata de un mercado *sui generis*: "hay para todos los gustos y para quienes gustan de todo".

Por su parte, y aunque en las tiendas *Music Center* no hay para todos los gustos, de manera exhaustiva, su propietario, Jesús Iturralde, comenta que ellas surgieron con el objetivo capital de que se pudieran comprar allí discos que ni su propietario conseguía en otra parte. La baja difusión con la que cuenta la enorme variedad de estilos de rock a través de los medios de comunicación, la radio y la televisión, ha propiciado, en opinión de Iturralde, el nacimiento de tiendas de discos especializadas que, buscan no limitarse al rock que programan aquellos medios.

Sin dejar de subestimar el carácter tan comercializado que posee en la actualidad el rock, motivo por el cual esta tienda también vende *hits* –se trata, finalmente, de un negocio, admite Iturralde–,el establecimiento ha procurado tener especial cuidado en cultivar y mantener una clientela que quiere "ir un poquito más allá", procurando orientarla y buscando recomendarle producciones de calidad que resulten de su interés.

Ahora bien, tratándose de una tienda que se dedica fundamentalmente a la venta de materiales importados de una gran diversidad de corrientes del rock, ella se enfrenta permanentemente a la disyuntiva de calcular lo mejor posible el número de ejemplares de cada álbum que puede colocar en el mercado, con el fin de no perder en sus operaciones. En esta óptica, es interesante constatar, dice Iturralde, que grandes figuras del rock en los Estados Unidos, como lo son Bruce Springsteen o *Prince*, no "vendan" demasiado en México. En cambio, otros artistas

no tan exitosos en los países desarrollados –aquí puede pensarse en grupos como *Jethro Tull*– tienen a veces una demanda inusitada.

6. La difusión en locales masivos

Jaime Pontones sugiere que el rock nacional ha sido, en general, incapaz de saltar de los pequeños locales –él hablaba de los antiguos "hoyos fonquis"– a la radio comercial y otros medios más eficaces y masivos de difusión. A juicio de los miembros de la mesa redonda, en general, ha sido mucho más natural y sencilla la inserción del rock internacional que la del rock nacional, en los grandes locales tipo el Auditorio Nacional, el Palacio de los Deportes o el Estadio Azteca.

Oscar Elizundia observa, por ejemplo, que desde 1991 el Auditorio Nacional ha podido sumarse a los locales masivos de la Ciudad de México, con una instalación para diez mil personas y un diseño acústico y equipo electrónico de la más a vanzada tecnología. El Auditorio Nacional es, en la actualidad, un local que se sostiene económicamente por sí mismo y que tiene el personal más adecuado, tanto en número como en capacitación profesional. Además, cuenta ahora con una magnífica aceptación por parte del público que asiste a sus eventos, como lo demuestran las encuestas que se levantan asiduamente en él. De hecho, los conciertos de rock –principalmente y hasta el momento, de solistas y grupos extranjeros– se han convertido en la actividad económica más redituable para el Auditorio, cuyas puertas, desde luego, están abiertas para los promotores nacionales que busquen organizar espectáculos de rock profesionales, atractivos y costeables.

Estos comentarios de Elizundia refuerzan aquel otro de Luis Alfonso Padilla en el sentido de que los conciertos multitudinarios de rock, en México y en el mundo, junto con las grandes ventas discográficas, son los principales responsables de que la industria del rock sea, quizás, la más importante de todas las dedicadas a la cultura juvenil. Es bueno que de un tiempo acá haya conciertos de rock profesionalmente organizados y en locales masivos adecuados, recalca, por su parte, Jesús Iturralde,

pues ello enriquece la cultura del rock en nuestro país, pero no es verdad que esos conciertos estimulen demasiado las ventas de discos. No existe una relación mecánica, directa, entre los grandes conciertos y la adquisición a gran escala del "material" de los artistas de rock, como lo prueba el fracaso de *WEA* al querer vincular hace no mucho, dice Iturralde, las presentaciones "en vivo" de *Van Halen* con la promoción mexicana de sus discos.

7. La difusión radiofónica

Cuando Jorge Seman indicaba que la nada despreciable industria mexicana de la musica popular no le concede aún al rock toda la atención que se merece, incluía, sin lugar a dudas, su radiodifusión. En efecto, varios participantes de la mesa redonda hallaron problemático el desempeño de lo que pudiera llamarse la radio "rockera" mexicana.

Jesús Iturralde, por ejemplo, estima que la radio ha perdido mucha presencia a nivel mundial en la definición de los gustos del público, porque la televisión y sus videos le han ganado un inmenso terreno. Además, piensa que la difusión radiofónica del rock es incompleta en todo el mundo y, particularmente, en México, donde las tiendas de discos han tenido que resolver el problema de darle a conocer a los *fans* del rock toda la enorme cantidad de corrientes y de exponentes que hay en esa clase de música.

Gueorgui Lazarov es particularmente sensible a esta última cuestión. Con sus airadas críticas a la radio "rockera" mexicana –suscritas, además, por Luis Alfonso Padilla–,el Gerente de Producción de Avanzada Metálica entabló, de hecho, una acre polémica con Jaime Pontones. Comenzaba diciendo Lazarov que, actualmente, para vender discos es indispensable la colaboración de la televisión y la radio. Hoy por hoy, se consume únicamente el rock que se escucha por la radio y que se ve y se escucha también por la televisión. Pero en forma lamentable, las radiodifusoras mexicanas no han colaborado en todo este proceso con las empresas discográficas independientes, a las que, en efecto, les interesa promover la música de rock que se hace en México.

Lazarov acusa a la radiodifusión "rockera" nacional de no mostrar ningún interés en realizar negocios y en irse, más bien, por el camino fácil de programar, tan sólo, la música que promociona en ese momento el mercado internacional del *pop-rock*. A dicha radiodifusión mexicana no le agrada la mayor parte del rock nacional; aduce que ese rock es de mala calidad musical, que está mal producido técnicamente e, inclusive, que su "pinta" no es la más adecuada. En el fondo, destaca Lazarov, quienes programan la radio del rock en México no conocen ni desean conocer de ese género de música, y no tan sólo a nivel nacional, sino también a nivel internacional. La radio del rock en nuestro país y en particular algunas estaciones –Lazarov se refería, en concreto, a *Rock 101*–, transmiten únicamente lo que más les gusta y lo que consideran "bueno" de acuerdo con criterios mal definidos y peor informados. Aquella radio ignora mucho material de excelente calidad y tiene un gran temor de que sea el público quien decida lo que quiere oír y lo que más le agrada.

En resumen, campea en México una radio "rockera" que se ha desentendido de su irrefutable responsabilidad social y cultural. Cunde en el país una radio en la que predominan el "amiguismo" y el diletantismo; una radio que, a final de cuentas, quiso agregar Luis Alfonso Padilla, es incapaz de delinear una opinión pública en verdad adecuada a la cultura y al mundo "rockeros" realmente existentes en México, tanto en relación con los grupos y corrientes que se conocen en el cosmopolita ambiente mexicano, como en relación a los gustos que predominan en él.

Padilla opina que es en sitios como el Tianguis del Chopo donde se generan, decididamente, las opiniones, los puntos de vista y las aficiones más relevantes de los *fans* mexicanos del rock; y esta afirmación coincide, en esencia, con la de Jesús Iturralde, quien, como hemos visto, afirma que las tiendas de discos amplían el espectro del rock bastante más allá del que establece la radio. Padilla llama la atención sobre el hecho de que mucha gente de la radiodifusión frecuenta el Chopo como consumidor, "tianguista" o simple miembro de la comunidad, y sugiere que aquella gente no es, *en rigor*, la que dirige y orienta los discursos que persiguen entender la música de rock; la opinión de esa gente es, tan sólo, una más entre la de mucha otra bastante bien informada. Y es que el Tianguis del Chopo desborda, en efecto, los gustos de los

programadores y carece de los compromisos ideológicos y comerciales que, necesariamente, posee la radio.

Jaime Pontones precisaba en su intervención que, por supuesto, hay estaciones nacionales e internacionales de rock que transmiten exclusivamente el llamado *Top 40*, pero que ese no es el caso de *Rock 101*. Es verdad que allí se programa, básicamente, lo que más le agrada a su propietario y lo que éste decide, pero también es verdad que dicha programación incluye diversos rubros como los números de "catálogo", los hits de moda, las canciones que representan una "idea musical" y las canciones "viejitas pero entrañables". Y es, justamente, por aquí, por donde Pontones estructura su respuesta a Lazarov y su perspectiva de la radio "rockera" mexicana. Esta radio, según Pontones, debiera trasmitir lo que realmente emociona y lo que les entusiasma a muchísimos *fans* mexicanos del rock, comenzando por los propios programadores. Pontones estima que para que la radio funcione correctamente, ella ha de realizarse con verdadero gusto, lo que implica tomarla no como una supuesta responsabilidad. "¡Que no nos digan que tenemos tarea!", exclama, y agrega que para que la radio nacional apoye al rock mexicano, este debe ser muy productivo –ya que aún no lo es– para que logre generar materiales de calidad técnica y musical a niveles de competitividad internacional y, sobre todo, capaces de convertirse en música verdaderamente entrañable para el público del rock en nuestro país.

8. La difusión televisiva

A pesar de la insistencia de Lazarov en el sentido de que la televisión mexicana ha hecho más por el rock nacional que la defectuosa radiodifusión, los participantes de la mesa redonda coincidieron en general, como ya se dijo, en que la televisión y la radio dejan oculto mucho rock que los aficionados se ven obligados descubrir por si mismos en los diferentes expendios de discos. Jesús Iturralde añadió, incluso, que la televisión y sus *video-clips* –sustitutos actuales de los "sencillos" discográficos y radiofónicos— han dado lugar, finalmente, a lo que él llama uno de los tres "cánceres" mundiales de la buena música de rock. Los

otros dos "cánceres", a su juicio, serían las *discothèques* y los sintetizadores en general. Estas tres "plagas" del rock contribuyeron, poco a poco, a que al interior de su mundo el negocio terminara tragándose descaradamente al arte.

9. La prensa especializada

Fue muy poco lo que dijeron de la prensa los participantes en la mesa redonda –los organizadores invitamos a un periodista de rock, quien nos sorprendió con su inasistencia al evento–.Lazarov concedía que la prensa especializada es un medio a través del cual los aficionados al rock pueden enterarse de noticias y puntos de vista interesantes, pero recalcaba también el hecho de que esa prensa es, más bien, prejuiciosa, tanto en México, como en el mundo entero. La prensa del rock se gobierna por intereses a veces económicos y a veces ideológicos, agregaba Padilla, para insistir en que muchos "formadores de opinión" repiten, básicamente, lo que se sabe, piensa y dice del rock en el Tianguis del Chopo.

Ninguno de los ponentes se extendió, en realidad, en torno al tipo de prensa "rockera" que existe en nuestro país y en el mundo. Parece no haber una clara conciencia de que la prensa mexicana, particularmente, no asume con plena responsabilidad su papel informativo, dejándose llevar en muchas ocasiones por situaciones personales y hasta por intereses económicos encubiertos, que terminan ofreciendo una imagen del rock nacional francamente distorsionada y alejada de percepciones evidentes para el más elemental sentido común. Por lo demás, es común que la prensa "rockera" nacional aborde su objeto socio-cultural ignorando algunos aparatos conceptuales que no sólo provienen de la información noticiosa o, en el mejor de los casos, de una sagaz intuición literaria, sino de diversas disciplinas sociales y humanísticas. Como quiera que se pondere "artísticamente" al rock, no cabe la menor duda de que él ha motivado fenómenos culturales y sociales nacionales e internacionales, que requieren una elucidación mucho muy minuciosa y completa.

10. La recepción por parte del público

En contraste con el tema de la prensa especializada, se dijeron en la mesa redonda reseñada cosas relevantes sobre el público del rock –si bien este punto fue cuidadosamente abordado en otra mesa redonda del ciclo *Simpatía por el Rock*: la referente a las "sensibilidades colectivas" implicadas en este tipo de música–.Para todos los ponentes resulta claro que en México el público del rock no es tan numeroso como en otras partes del mundo, en particular, los Estados Unidos, Japón o ciertas partes de Europa. Pero todos ellos coinciden en que ese público es más grande de lo que pudiera parecer a primera vista. De ello son buena muestra las exitosas presentaciones en México de los más variados artistas del rock internacional, los cuales han llenado una, dos, o hasta cinco veces locales para diez mil, veinte mil o incluso cien mil espectadores. Seman y Lazarov insisten en que en México hay un enorme público potencial para el rock en general, y para el rock nacional en particular. Iturralde se atreve a proponer que el público del rock "comercial" es sorprendentemente grande. El problema, como se apuntó antes, es que la industria mexicana del rock ha sido incapaz de capitalizar ese enorme mercado potencial.

También existe un acuerdo al respecto de que el público mexicano de rock, por grande o por pequeño que sea o pueda llegar a ser, es un público conocedor y entusiasta; es un público irreductible que garantiza volúmenes de ventas quizás no estratosféricos, pero sí seguros y permanentes. En México se consume toda clase de rock e, inclusive, ha llegado a gestarse una verdadera *personalidad nacional* en materia de gustos rocanroleros. Existe un mercado de ventas tal vez no inmenso, pero en modo alguno despreciable para las figuras internacionales de la música *pop*, mayor o menormente relacionada con el rock –figuras como Michael Jackson, Madonna, Phil Collins, Elton John, etcétera–.Por otro lado, como ya fue indicado, hay mucho rock exitoso en los Estados Unidos que carece de una demanda excesiva en nuestro país no porque no se le conozca, sino porque aquí no agrada tanto.

Respecto al rock nacional existe la conciencia entre los ponentes de que empiezan a haber grupos que han calado muy hondo en los gustos

de un público ya masivo; grupos como *Los Caifanes* o como *La Maldita Vecindad*, aunque subsiste la inquietud de si, por una falta de apoyo de los *mass-media*, ese mismo público no se "estará perdiendo" de otras ofertas atractivas. Para Luis Alfonso Padilla el público mexicano del rock internacional y nacional pudiera crecer de implementarse ciertas políticas privadas informativas y comerciales. Para Jaime Pontones, en contraste, el problema no es sólo de profesionalismo y calidad por parte de los músicos y los productores de rock: más bien es uno de fórmulas que convenzan y gusten al numeroso auditorio que sigue en México a las grandes figuras internacionales del *pop* y el rock. Pontones plantea de esta manera, implícitamente, el problema de los "códigos de significado" con los que operan en nuestro país cierta creación e industria del rock; códigos que tal vez le impidan una fácil y cómoda inserción en la industria y el mercado mundiales.

Reflexiones finales

Quizás no se equivoca el lugar común cuando indica que el rock es, en esencia, contestatario y agresivo. Pero es muy claro que la protesta del rock se vio progresivamente recodificada por intereses económicos dispuestos a hacer negocio con ella a escala mundial. Nos parece que la conversión del rock en una industria y un mercado transnacionales afectó al género artísticamente; lo alteró desde el punto de vista del carácter ideológico de sus propuestas literario-musicales. No es el caso preguntar y responder aquí sobre lo que habría sido, en esta década final del siglo XX, de figuras como Jim Morrison y los *Doors*, Jimi Hendrix o John Lennon, pero el hecho es que la catarsis "rockera" se ha tornado objeto de *show business*. Entre otras cosas, la excentricidad de las vestimentas y el arreglo personal de los músicos; lo imaginativo de sus puestas en escena e inclusive la exploración musical, tímbrica y poética del rock responden ahora, la mayor parte de las veces, a iniciativas comerciales que persiguen obtener un provecho económico de las características psicológicas y sociológicas de las masas de jóvenes y de adultos contemporáneos.

Con esto no queremos decir que, actualmente, en el mundo del rock haya puro comercialismo Además de una industria que ha conducido mundialmente hasta una peculiar lógica de la producción del rock como sistema de generación, difusión, distribución y consumo de productos que son bienes culturales, persiste, justamente, aquel aspecto cultural de dichos bienes, desligado de la esfera económica; un aspecto que determina la existencia de un rock con cierta dosis, mayor o menor, de "autenticidad". También puede hacerse negocio con este tipo de rock "auténtico", pero ello presupone la pertinencia cultural de valores distintos a los materiales y consumistas que predominan en las sociedades contemporáneas, desarrolladas o no; presupone también, más concretamente, la existencia de un mercado significativo en el que puedan colocarse productos que satisfagan valores residuales y casi "elitistas". Hay, pues, un rock en verdad "auténtico" y literalmente subterráneo que, sin embargo, posee nichos de mercado seguros en sociedades con características culturales específicas –pensamos, sobre todo, en sociedades democráticas, en general instruídas y con niveles de vida más bien elevados–. Ese rock pudiera venderse, incluso, en otros contextos nacionales en los que su sentido originario se apreciará de muy distinta manera, aunque en esos mismos contextos tal vez no haya espacio mercantil suficiente para el rock "nativo" con un sentido afín al de aquel rock "extranjero" que se consume y cultiva.

Nuestra propuesta es, entonces, que en el rock operan, a nivel mundial, distintos codigos de significado que definen diferentemente aquello que puede y debe entenderse por "estrellas del rock", "público del rock", "negocio del rock", la propia "música de rock", el rock que es "bueno" y el que es "malo", etcétera. Lo que pudiera llamarse una lógica de la producción del rock establecida en los polos más desarrollados del orbe, adopta un código de significados antagónico al que opera en el rock ajeno a semejante lógica –ello quiere decir, por ejemplo, que los músicos y los técnicos y funcionarios de la industria organizada del rock son formales y muy profesionales, en lugar de improvisados, improductivos, etcétera–. En México, específicamente, la lógica de la producción de la balada popular se parece mucho más a la del rock internacional, que lo que se le parece la más sencilla e incipiente del rock nacional. En

este rock nacional aún hay mucha informalidad; hay una escasa racionalidad capitalista en comparación con la que existe ya en los ámbitos de la balada mexicana y del rock internacional.

Creemos, también, que los agentes de la inserción del rock nacional a la industria y el mercado mundiales de la música de rock, no han logrado conjuntar y armonizar un mismo código de significados que sea verdaderamente útil a sus propósitos. Nos referimos, en concreto, a personas como las que asistieron a la mesa redonda comentada. Algunos de esos agentes piensan que el rock nacional puede y debe ser de calidad, pero juzgan que esa calidad es un mero asunto lúdicro y de entretenimiento personal, sin mayores y solemnes pretensiones artísticas. Para otros agentes, en cambio, el rock es cosa bastante seria y de posible y elevado nivel estético, si bien no dejan de estimar que dicho rock pudiera ser buen negocio en un medio donde la música comercial tiende, más bien, a la simplicidad y al conservadurismo musical e ideológico. Hay otros agentes que entienden que el buen rock no será nunca demasiado comercial y que el fácilmente vendible es, de por sí, banal. Estos agentes no reconocen aún la existencia de un rock nacional de calidad que sostenga un mercado pequeño pero seguro, en parte debido a que ese mercado recurre mejor a los productos extranjeros, y en parte debido a que los consumidores efectivos del rock nacional que persigue ser "auténtico" no le exigen demasiado a éste una clara profesionalización y, de hecho, dificultan su inserción en el profesionalizado mercado mundial. El código de significados del rock nacional más "auténtico" difiere todavía mucho del código del mercado internacional.

No es el objetivo de la primera parte de este volumen resolver la problemática que ella misma ha planteado. Tan sólo quisieron exponerse aquí ciertos testimonios interesantes y calificados, para después comentarlos en una forma ordenada y relativamente concluyente. La industria y el mercado mundiales de la música de rock, incluída su lógica de producción y sus códigos de significado, debieran someterse en el futuro a análisis bastante más cuidadosos.





resúmenes de las ponencias presentadas en la mesa redonda "la producción y transmisión del rock como bien cultural"*

Lic. Gueorgui Lazarov
Gerente de Producción (Label Manager Internacional) de Discos Avanzada Metálica

La firma de discos *Avanzada Metálica* es una compañía independiente que promueve grupos de rock nacionales y extranjeros, principal, aunque no exclusivamente, de *heavy metal.* Compañías independientes como ésta, surgen frente a la necesidad de ciertos ambientes musicales por dar a conocer sus trabajos, cuando no encuentran el espacio que requieren en las empresas discográficas establecidas.

Avanzada Metálica surgió de una organización estructurada a principios de 1986: el *Escuadrón Metálico*, que buscaba promover conciertos de grupos mexicanos de *heavy metal*, con el fin de que los promotores nacionales de rock se fijaran en ellos y contemplaran la posibilidad de nutrir el gran negocio que puede significar el rock. 1986 era un año difícil, porque entonces esta clase de música aún no era tan aceptada socioculturalmente en nuestro país como lo es ahora. El *Escuadrón Metálico* concretó el proyecto de un disco colectivo en el que varios grupos de la organización colaboraron con un par de piezas cada uno. El álbum acoplado se denominó *Proyecto I* y si bien no funcionó comercialmente, abrió el camino para otro álbum del mismo tipo y para dos más de los

** Nota de los Compiladores: el texto correspondiente a la participación de Luis Alfonso Padilla aparece en forma íntegra en la siguiente sección del libro.*

grupos con mayor éxito en la organización. Así nació la marca *Escuadrón Metálico*, que con otros grupos nacionales y con algunas licencias para editar en México las grabaciones de artistas extranjeros, dio, finalmente, lugar a la modesta compañía *Avanzada Metálica*.

El rock es, al mismo tiempo, un movimiento cultural y un negocio. En él se vinculan actividad empresarial y expresiones cultural-musicales diversas. No es insensato afirmar que lo que comenzó como una corriente musical se ha convertido, poco a poco, en un negocio de potencialidades asombrosas. Y así debieran verlo sus promotores y sus creadores. El rock puede y debe profesionalizarse y funcionar como expresión artística y como negocio. El *Escuadrón Metálico* fracasó, por ejemplo, porque sus grupos no cooperaron en la forma adecuada y demostraron escaso interés en los aspectos económicos de su música y una gran informalidad creativa; en una palabra, demostraron muy poco del profesionalismo indispensable para que la música de rock pueda desarrollarse en México, quizás no tanto como lo ha hecho en los Estados Unidos, Europa o Japón, pero sí como una actividad artística y empresarial digna, en donde lo invertido llegue a recuperarse con creces

La firma de licencias ha probado ser una alternativa viable para las compañías discográficas independientes. Primero, se escuchan muestras de grupos extranjeros; luego, se sondea a gente experta en rock y a público en general que gusta de este tipo de música; adicionalmente, se lee y se escribe sobre los grupos que se busca promocionar y si los resultados son positivos, entonces se asume el riesgo de obtener la licencia. Mucho más difícil es contratar a grupos mexicanos, porque debe examinarse si son competentes musicalmente hablando, si sus letras son de calidad y si son bien recibidos por un auditorio potencial. También hay que ponderar qué tan entusiasmados están sus miembros para trabajar en serio e, inclusive, considerar sus antecedentes socio-económicos y culturales. De nuevo, deben sondearse gente y prensa especializada y si los indicios son alentadores, proceder a firmar su contrato. A veces se firman buenos grupos desechados por otras compañías, pero tampoco son infrecuentes los grupos que aspiran a una gloria fácil ("quiero ser estrella porque mis papis me compraron este equipo..."). Suele haber de todo en el negocio del rock...

Lamentablemente, las compañías de discos independientes no se conocen unas a otras. Cada cual edita sus propios discos sin definir, entre todas, una estrategia común. Es necesario esforzarse para vender los discos producidos. Hace unos veinte años, por ejemplo, los aficionados al rock compraban música que nunca antes habían oído, sólo porque les gustaban las portadas de los álbumes. Hoy, sin embargo, es indispensable la colaboración de los medios electrónicos, puesto que puede venderse únicamente lo que se escucha por la radio o lo que se ve por televisión. En materia de rock, los medios tienen, actualmente, la última palabra y, por desgracia, aquí en México las radiodifusoras especializadas no apoyan las producciones de las empresas discográficas independientes. Es un milagro que lo reciban a uno; otro, que escuchen su material y otro más, que ofrezcan una respuesta. Aducen que no les gusta la música, ni la "pinta" de los grupos de rock mexicanos y, al igual que numerosas revistas especializadas, más bien persiguen el dinero fácil que reditúan formulas comprobadas, curiosamente, no aquí en México, sino en los mercados norteamericano y europeo.

La radio "rockera" de nuestro país no realiza programas que difundan y cultiven los diversos estilos de la música de rock. De hecho, realizan una programación defectuosa en la que predominan las listas de éxitos de la revista *Billboard* o de *MTV*. Es muy usual que las estaciones se guíen en base a los gustos personales y poco informados de sus programadores. Al público se le impone un material musical muy mal seleccionado. Las personas al frente de la radiodifusión del rock no han sabido cumplir con su responsabilidad social y cultural de informar al público de las diversas opciones existentes, para que sea él mismo quien decida. Esas personas no conocen a fondo la música que difunden, ni dan muestras de tener la intención de hacerlo. Lo que poseen, en cambio, es un enorme temor a lo desconocido y a que su auditorio piense, decida y exprese lo que verdaderamente desea escuchar. Pero tratar al radioescucha como un completo ignorante cuando, sobre todo, se difunde lo que al programador más le agrada, es insultar su inteligencia y sus gustos no pocas veces mejor informados que los del último. Inclusive, es muy común que los conductores de programas radiales de rock sean simples locutores (y no programadores responsables) con una

escasa cultura general en materias de historia, geografía y política. No cabe duda de que la radio ha hecho muy poco por el rock mexicano; la televisión hace ahora bastante más, al parecer.

Es irónico, pero una de las alternativas para las compañías llamadas independientes, es salir a buscar los mercados del exterior para producir el trabajo de grupos mexicanos de calidad que graben sus materiales en español y en inglés y que atraigan un público extranjero. Sería factible, de tal suerte, comercializar las licencias de estos grupos nacionales y difundir sus productos en los Estados Unidos y muchas otras partes del mundo.

Lic. Jorge Amín Seman
Director General de Producciones Seman Baker

El movimiento del rock nacional comenzó en la década de los setenta, aunque, desde entonces, las grandes compañías disqueras no se interesaron mayormente en la promoción de grupos locales. El hueco tuvo que llenarse con el modesto esfuerzo de los productores independientes, que pronto conformaron sellos discográficos con una visión mercantil a veces muy limitada y con una vida más bien breve, pero que sembraron y continúan sembrando la semilla del rock nacional. Lo cierto es que no puede pensarse que este rock sea actualmente un buen negocio, si bien puede llegar a serlo. Las compañías discográficas llamadas independientes, seguimos sentando las bases mínimas de calidad musical y técnica que permitan cimentar un negocio capaz de ofrecer productos verdaderamente competitivos. Ojalá que vivamos lo suficiente para ver prosperar ese negocio; ojalá y alcancemos la edad en que podamos vivir del rock todos nosotros a quienes nos apasiona.

Partiendo del supuesto de que el rock nacional no es todavía negocio las empresas que buscamos su producción y difusión deberíamos mantener una comunicación más estrecha y una mayor unidad en el esfuerzo común. Sobre todo, hay que estimular el profesionalismo en el ambiente rocanrolero mexicano, comenzando a nivel de su creación y de su ejecución por parte de los grupos. A estos, es preciso apoyarlos fomentando el talento creativo, el trabajo constante y serio y el compromiso

profesional. En México, existe un público real y potencial para el rock en general y para un rock mexicano de calidad. Especialmente las compañías discográficas, debieran aprender a conquistar ese público. Sólo así crecerá el rock nacional como movimiento cultural y como verdadero negocio.

Seman Baker ha apoyado, con esta filosofía, a grupos como *Kerigma, Mamá-Z, Vector Escoplo* o *Neurona Violeta*. Tras evaluar concienzudamente y asesorar, en su caso, a la agrupación que se piensa apoyar, se le brindan instalaciones y equipo para ensayar y para grabar discos o "demos". No se gana comercialmente con ello, pero se contribuye a la creación y la promoción de su trabajo. Tampoco sometemos a presiones de tiempo a ningún proyecto rocanrolero, para no constreñir su creatividad. Sabemos que hay estudios y disqueras que fuerzan a los grupos a grabar su material en unas cuantas horas, pero nosotros procuramos que se tomen todo el tiempo que sea necesario. 100 horas cómodas e intensas de grabación son mejores que 20 o 30 que haya que pagar una por una. Según la trillada frase, grabar un disco es como escribir un libro, y si uno se decide a ello, pues tiene que hacerlo bien.

Uno de los grandes problemas para las empresas discográficas independientes es el de la distribución de los productos realizados, problema que puede resolverse de manera satisfactoria por medio de una asociación con las grandes compañías discográficas. Seman Baker ha hecho esto, por ejemplo, con *EMI* o con *WEA*. En ocasiones, se requiere también de un trabajo de hormiga en el que participen los principales interesados en el asunto, es decir, los miembros de los grupos de rock. La gran industria de la música popular no le concede aún al rock mexicano toda la atención que, en realidad, se merece. Depende de los músicos y de los actuales productores independientes, que el público vaya conociendo sus trabajos. Como ya lo dijimos, acaso llegue el día en que el rock sea un magnífico negocio para todos.

Mtro. Jaime Pontones
Locutor de Rock 101

No participo en esta mesa redonda en calidad de programador de una estación radiofónica de rock. En realidad, no vengo aquí demasiado al

caso. Tan sólo he participado colateralmente en actuales "programaciones", y hace algún tiempo realicé esa actividad en la desaparecida *Radio Alicia* y en *Radio Mil*, estación que, como todo el mundo lo sabe, transmite baladas al estilo de Lucerito o de Luis Miguel. Pero quisiera comenzar destacando que, en mi opinión, la radio no es la música que difunde. Más bien es eso que sucede entre canción y canción. Puede que sea muy importante la música, pero siempre lo será mucho más cuanto se diga antes y después de ella.

En este sentido, me considero ajeno a muchas cuestiones sobre la radio que se comentan habitualmente. Por ejemplo, la denominada "payola": esa oscura práctica de pagar para que sea programado el material de determinado artista. Sé que la "payola" existe, pero ni siquiera la he visto de cerca. En realidad, la música de rock es un negocio mucho muy incipiente comparado con otros géneros musicales, y a las compañías discográficas no les interesa soltar dinero para promoverla, ya que no genera ventas muy elevadas. Por consiguiente, no hay incentivo especial alguno para difundir a ciertos músicos de rock, sean éstos nacionales o extranjeros. En *Rock 101*, por ejemplo, nadie se ha visto jamás en la necesidad de producir el "Sonorock" del grupo *Bronco* (que, por cierto, ¿pudieran ustedes imaginárselo?).

Hablando de cosas más pertinentes, digamos que la radio es mágica porque logra que la gente escuche a través de ella la música que "le llega". La radio no es, sencillamente, un vehículo para difundir música y mensajes diversos. Hay estaciones de rock que transmiten de manera rutinaria el *Top 40*, pero ello no es lo que sucede en *Rock 101* donde, por cierto, imperan los criterios personales del jefe. A menudo las compañías discográficas le comunican a éste las cosas que han editado recientemente, pero lo que hace el jefe es viajar con frecuencia a los Estados Unidos, enterarse de lo que ha salido hasta ese momento, adquirir aquello que más le gusta, regresar y programarlo. Y de la misma manera que Luis Gerardo Salas, funciona mucha otra gente con mayor o menor poder, dentro y fuera de la estación de marras (Jordi Soler, Raymundo Javier, etcétera). En *Rock 101*, la programación termina resolviéndose a verdaderos jalones, e incluye canciones de moda y piezas "de catálogo" que son verdaderas "clásicas", "idea musical" o,

sencillamente, "viejitas" con ganas de conservarse en los afectos de quienes programan y escuchan *Rock 101.*

El lenguaje del rock nos engaña al extremo de que tenemos que ponerle apellidos, y también apellidos a esos apellidos. Verbigracia, no sólo es factible preguntar qué rock, sino además qué *heavy.* Hay mucho rock, y muy bueno, que en verdad emociona escuchar por la radio, pero quizás no haya demasiado que sea mexicano o en español. Por lo menos, no lo había cuando salió del aire Espacio 59, que no vivió lo suficiente para programar a *Los Caifanes* o a *La Maldita Vecindad.* ¿Cómo saltar del hoyo fonqui a la radio comercial? Ariola le entró muy fuerte al proyecto de la estación radiofónica del rock en castellano con su serie de discos "Rock en tu idioma", y creo que también "Comrock", pero más tarde que temprano, escasearon los materiales transmisibles y quedaron únicamente aquéllos que no se podían difundir por el lenguaje que utilizaban (ya que, damas y caballeros, hay códigos), o por su mala calidad técnica y musical, incapaz de convertirlos en música completamente entrañable. Pareciera que el rock mexicano entró en crisis cuando se dió plena cuenta de que su industrialización iba en serio...

La gran lección es, así, que la radio no apoya a nadie, ni está para apoyar a nadie. No puede pensarse en ninguna clase de respaldo si no ocurre una calidad indispensable para gustar. Sin duda alguna, la radio y en general los medios masivos de comunicación, tienen un enorme poder de penetración y convocatoria, y pueden llenar grandes estadios y crear necesidades sociales muy discutibles. Pero antes que haber "tareas", habemos personas a quienes nos apasiona nuestro trabajo y que podemos emprender éste con el afortunado gusto de hacer lo que nos encanta. ¡No nos digan, entonces, que tenemos tarea! Uno quiere ver en vivo, por ejemplo, a *U2,* y escucharlo con emoción por la radio e, inclusive, programarlo, sencillamente porque es lo que uno desea y porque de veras le gusta. Nadie debería tener que ir a ver a esos irlandeses, o escucharlos y mucho menos programarlos, si fuera el caso de que no le agradaran. No tenemos, en consecuencia, por qué apoyar a nadie. ¿Es demasiado pedir que, plácidamente, se nos permita disfrutar de la música?

Ing. Jesús Iturralde
Director General de Music Center

Una tienda de discos de rock no es un negocio fácil, porque impide vender otros productos que "dejarían" mucho más. Los discos son materiales perecederos que se expenden en cantidades específicas y en determinados tiempos y momentos. Un establecimiento que se dedique a vender discos de rock, requiere de una atención constante y muy especial. *Music Center* nació por amor a la música como una tienda en la que pudieran comprarse discos que su propietario no conseguía él mismo en ningún otra parte, y al principio se las vió muy difíciles, pero a la larga funcionó...

La relativamente baja difusión con la que cuenta la enorme variedad de estilos de rock a través de medios de comunicación como la radio o la televisión, ha propiciado que surjan buenas tiendas de discos en el ambiente nacional. Mucha gente va a estas tiendas a escuchar rock y decidir qué comprar. Pero ellas enfrentan una serie de problemas considerables. Por ejemplo, la distribución de las grandes compañías discográficas es bastante mala, tanto al respecto de los discos que importan, como de los que se graban aquí en México, especialmente por los grupos nacionales de rock. No hay duda alguna de que se distribuye mucho mejor a *Yuri* y a los cantantes de ese tipo, que a todo el rock extranjero y nacional. Las tiendas tenemos inmensas dificultades para dar con los discos de rock en español. Además, aquellas compañías discográficas incurren con frecuencia en prácticas de *dumping*, porque consiguen los discos compactos a precios unitarios de uno o dos dólares; es preciso competir imaginativamente contra tales prácticas inevitables.

La tienda vende, sobre todo, materiales importados de una gran diversidad de corrientes del rock. La radio cuenta en alguna medida en la definición del gusto de los consumidores, pero no demasiado. Desde hace algunos años, el video-clip ha venido sustituyendo al tradicional "sencillo", y aunque abundan las personas que reconocen el hecho de que sólo escuchan y adquirieren aquello que les "pasan" por la radio o la televisión, la tienda y sus clientes

más habituales han procurado siempre buscarle un poquito más, y no limitarse a ese rock que programan los medios. El asunto de la calidad es, desde luego, muy subjetivo, pero tal vez es debido a ella que *Music Center* no ha crecido hasta convertirse en una gran cadena de tiendas. Más bien, le ha bastado con unas cuantas sucursales y a propios y extraños les convence y agrada mucho que así sea.

En la tienda tratamos de orientar a nuestro clientes y recomendarles producciones que sean de su interés. No calificamos a ningún tipo de rock, sino que sugerimos, y estamos expuestos a algunos vaivenes muy curiosos y a la genuina idiosincracia de los gustos locales en materia de rock. Es interesante constatar que grandes figuras del rock en los Estados Unidos (que manejan allá grandes volúmenes de ventas) como Bruce Springsteen o como *Prince*, no vendan desmesuradamente en México. En cambio, otros artistas no tan exitosos en los emporios desarrollados, tienen a veces una demanda inusitada. Nuestro negocio juega, entonces, con fuego, y necesita calcular con la mayor precisión o la mejor intuición posibles, el número de ejemplares de cada álbum que puede colocar en el mercado, con el objeto de que la tienda no pierda en sus operaciones. Aunque nos interesa promover un rock de la mejor calidad musical y sonora, tampoco podemos subestimar el carácter tan comercializado que posee en la actualidad. El aspecto artístico del rock se ha visto muy demeritado en décadas recientes por el efecto de tres factores: los sintetizadores, las discoteques y *MTV*, verdaderos "cánceres" de la buena música de rock que le mostraron a su industria cómo los grupos podían depender de los empresarios, y no al revés...

Por supuesto que los conciertos de rock que de un tiempo a acá hemos disfrutado en la Ciudad de México, han estimulado las ventas de discos, pero, una vez más, no demasiado. A esos conciertos asisten quienes conocen y gustan de los grupos que se presentan, y quienes tan sólo van a ellos porque los conciertos mismos están de moda, aunque no salen prestos a comprar los discos de los artistas. En concreto, las ventas no han aumentado sensiblemente con los conciertos. *WEA* intentó, por ejemplo, vincular estrechamente las presentaciones de Van

Halen con la promoción de sus álbumes y fracasó en el intento. De cualquier manera, aquellos conciertos enriquecen la cultura del rock en nuestro país. Tiendas, radiodifusoras y promotores pudiéramos colaborar unidos, conscientes de que ni Roma ni el rock se hicieron en un día.

Lic. Oscar Elizundia
Coordinador Ejecutivo del Auditorio Nacional

El Auditorio Nacional de la Ciudad de México viene funcionando con una nueva administración desde hace 15 meses, y está ubicado en lo que antiguamente fueron los jardines del emperador Moctezuma II, justo en el sitio donde los reyes aztecas solían divertirse con espectáculos de danza y música. A principios del siglo que ya casi termina, ocupó sus terrenos de Chapultepec el Deportivo Anahuac y poco tiempo después lo hizo un campo ecuestre. Fue erigido en 1950 con el nombre de Auditorio Municipal de la Ciudad de México y en 1953 se convirtió, finalmente, en el Auditorio Nacional. Durante los últimos años, lo administró el Instituto Nacional de Bellas Artes, que en la actualidad es su propietario jurídico. Luego de una remodelación integral concluída en 1991, el Auditorio Nacional opera hoy con un aforo de 10 mil localidades y con un diseño y equipo acústico que incorpora la más avanzada tecnología.

La excelencia en el funcionamiento o el prestigiado concepto de la Calidad Total, es uno de los pilares fundamentales de la filosofía de trabajo del nuevo Auditorio Nacional; el otro pilar lo es el principio de que sea redituable; de que se sostenga económicamente con sus propios medios. En efecto, este nuevo Auditorio no distrae impuestos del erario público; no le cuesta nada a los contribuyentes. Por lo común, el inmueble se arrienda para convenciones o espectáculos tales como funciones de danza o conciertos de música clásica y popular y, de hecho, opera como un negocio de "renta fija", en el que el arrendatario en turno sufraga los gastos del local con el precio de las entradas, y obtiene una ganancia que puede ser mayor o menor de acuerdo con el éxito de su empresa. A esto debe sumarse que en su nueva época, el Auditorio Nacional

racionalizó sus costos y redujo al mínimo el abultado personal con que contaba, para adecuarlo a sus necesidades reales. Antes de la remodelación había 1200 trabajadores que laboraban, principalmente, en inoperantes horarios diurnos.

El sistema descrito ha dado, hasta el momento, magníficos resultados. Entre septiembre de 1991 y septiembre de 1992, por ejemplo, hubo 120 eventos organizados por 33 promotores de espectáculos y un tráfico de 800 mil personas. Ampliando la muestra hasta 150 eventos, encuestas realizadas sistemáticamente al público asistente revelan que hay un 92% de entera satisfacción con el servicio y las instalaciones del nuevo Auditorio Nacional. Los precios de los espectaculos varían en forma notable, pero aproximadamente el 42% del costo de cada boleto, se destina a impuestos y gastos de carácter sindical. Es de esperar que en un futuro inmediato bajen los impuestos a los espectáculos en un 30% y que ello pueda reflejarse en los precios que paga el público. Por supuesto, hay eventos que por sus costos tan elevados, son muy difíciles de presentar en el Auditorio Nacional. Por ejemplo, si Elton John se hubiese presentado en este recinto, en lugar de en el inmenso Estadio Azteca, el precio de los boletos para sus conciertos habría sido, en promedio, de unos mil nuevos pesos.

Lo que distingue a la empresa que administra el Auditorio Nacional de *OCESA*, concretamente, es que esta última, además de administradora, es una empresa promotora de espectáculos musicales de rock. *OCESA* tiene la concesión del Palacio de los Deportes por siete años y se ha incorporado al arriesgado negocio de organizar conciertos en los que puede ganar o puede perder, lo que no es el caso de la administración del Auditorio, que colabora tan sólo con empresarios promotores de muy diverso carácter, poniendo a su disposición las instalaciones del inmueble. Los conciertos de rock han evidenciado ser, quizás, la actividad más importante del nuevo Auditorio Nacional. A sus administradores actuales nos interesa mucho trabajar con promotores de conciertos de rock de artistas nacionales o extranjeros que, con una promoción adecuada de sus diversos proyectos, ofrezcan espectáculos capaces de completar el aforo, a precios cada vez más atractivos para los numerosos aficionados a esta clase de música. Hay que aclarar que el Auditorio Nacional no es quien fija los precios de los conciertos, que dependen,

más bien, de los costos que enfrenten los propios organizadores. A éstos el Auditorio puede brindarles, en cambio, un marco inmejorable para la música de rock.





el rock como sensibilidad colectiva



el elemento contestatario en el rock y la diversidad de sus audiencias[1]

José Arturo Saavedra Casco
Centro de Estudios de Asia y Africa, El Colegio de México

"A la memoria de
mi maestro y amigo,
Pedro Suárez Lugo"

I

Hablar del rock como fenómeno cultural, dentro de una perspectiva académica, es en muchos aspectos una tarea más difícil de lo que pareciera. La razón principal es la incapacidad de estudiar clara y concisamente la cultura que envolvió nuestra infancia y juventud, que acompañó nuestros inciertos años de adolecencia y arrulló los sueños y amores primerizos que se quedarían para siempre en nuestra memoria. El rock, para gran parte de los que pertenecemos a las dos últimas generaciones, fue algo más que una corriente musical. Sin embargo, la cercanía y el sentido de pertenencia que nos relaciona con dicho género, ha producido en nuestra mente conceptos e imágenes que no siempre

[1] Deseo agradecer profundamente al antropólogo Emanuel Orozco y a la doctora Susana Del Valle por las múltiples conversaciones que sostuvimos y a Alejandro De Oto y a Mónica Cejas por la información y materiales que me proporcionaron sobre el rock argentino de los noventa. Obviamente lo incluido dentro del presente artículo es responsabilidad mía, ateniéndome a la crítica inquisidora de todos los involucrados dentro del estudio de rock, tanto amateurs como profesionales.

corresponden a la trayectoria y transformaciones que desde sus orígenes ha sufrido el rock. Esto nos ocasiona problemas, sobre todo cuando intentamos explicarlo dentro de marcos teóricos y cuando pretendemos estudiarlo como fenómeno de masas, producto cultural contemporáneo o bajo otros títulos, algunos más desafortunados que otros. De la vivencia a los parámetros académicos puede incurrirse en graves errores de perspectiva. Es común entender y explicar al rock en base a nuestras experiencias y ésto es comprensible; sólo que para realizar dentro de las ciencias sociales un acercamiento al tema, es necesario reflexionar sobre algunos aspectos.

En primer lugar, habría que precisar a que le llamamos rock. Si se trata de definirlo musicalmente, convenimos en que es un género que utiliza un ritmo y una serie de instrumentos que lo diferencian de otros tipos de música popular producidos dentro del presente siglo. Pero si lo ubicamos bajo criterios culturales, veremos que es un fenómeno mucho más amplio y complejo de lo que a simple vista pareciera. Habría que pensar que el rock se enlaza con una época específica y que en cierta forma reproduce los acontecimientos de los que ha sido contemporáneo. El rock no sólo es música; ha englobado lenguajes, nuevas costumbres y concepciones del mundo diferentes; ha compartido y se ha retroalimentado con otras expresiones artísticas, como la pintura, la danza y la literatura. Se convirtió en vehículo de comunicación y de expresión de primera línea. También se ha visto afectado por las convulsiones políticas y económicas mundiales y por los acelerados cambios tecnológicos y de los medios. Podemos decir que el rock forma parte de un movimiento cultural que quizá los historiadores del siglo XXV resuman con un término, el cual difícilmente podemos imaginar. Tales historiadores probablemente dirán que dicho movimiento cultural surgió a mediados de los cincuenta, se desarrolló durante los agitados sesenta, y presenció enormes cambios políticos y sociales. También es posible que conceptos tales como "postmodernismo", "nuevo orden mundial", o "fin de las ideologías" sean ignorados o queden como incisos de un proceso más amplio. Dicho proceso, al cual el rock contribuye en gran medida, a mi juicio todavía debe recorrer varias décadas, llegando quizá hasta mediados del siglo XXI, cuando surja otro nuevo marco cultural con caracterís-

ticas diferentes a las que ahora vivimos. En mi opinión, tenemos actualmente una cultura que se ha venido transformando año con año, pero que pertenece a esta época de cambios vertiginosos en todos los campos, de revoluciones tecnológicas impresionantes y de cismas políticos que han rebasado todos los pronósticos. Aunque para algunos suene muy atrevido, creo que el rock podrá dar nombre a éste proceso cultural, del mismo modo que el barroco ha servido para encasillar la música, la pintura, la literatura y la arquitectura producida entre 1600 y 1750. Lo anterior no suena tan descabellado si tomamos en cuenta que en el caso del barroco, el término fue utilizado por los eruditos del siglo XIX y que aquéllos que vivieron en los siglos XVII y XVIII nunca definieron su cultura bajo tal nombre.[2]

Ahora bien, si entendemos al rock como parte integral de una cultura con alcances universales, de tal amplitud no debe inferirse necesariamente que el rock funcione siempre del mismo modo al fungir como medio de expresión o cuando se le establece como práctica social. Si estamos de acuerdo al afirmar que el género se ramifica en una amplia gama de estilos que van desde el progresivo hasta el *core* y del industrial hasta el punk, también habría que pensar que el rock no es homogéneo cuando funciona como agente de comunicación social. En realidad no hay un público sino muchos públicos que consumen rock; el mensaje que contiene no es el mismo, variando de acuerdo a la línea que siga el artista o grupo y también en base a su procedencia social y al país de origen. Lo mismo se puede decir del público receptor de la música producida. Por otro lado, el rock tampoco es homogéneo en cuanto las transformaciones que ha sufrido a lo largo de 35 años; los temas y aspectos de los que hablaba el rock en los sesenta son totalmente diferentes en los albores de los noventa. Esto se debe a que también el

[2] Cabe recordar que incluso el término barroco surge con un sentido peyorativo, ya que los que así nombran al periodo, consideran a los principios estéticos característicos de la época como exhuberantes y rebuscados, contrarios a la mesura y refinación del neoclasicismo de finales del siglo XVIII. La palabra "barroco" es una deformación de la palabra "berrueco" o "barruego", con la que marineros lusoparlantes nombraban a un tipo de perla muy grande y llamativa, la que se convirtió en sinónimo de "exagerado" y de "mal gusto".

mundo se ha transformado en todos los ámbitos, en especial en cuanto a los medios de comunicación y a la industria musical se refiere. Para hacer un análisis académico del rock, considero que es necesario reconocer su *diversidad*, no sólo de estilos musicales, sino de los roles que juega como factor de comunicación social. Creo que el principal riesgo que se tiene al establecer categorías en torno al rock, es que siempre se habla de él como algo invariable y totalizante, que posee siempre las mismas características sin importar en que momento o lugar se realice. A continuación, paso a enumerar los que a mi juicio son los errores más comunes en los que se cae bajo este parámetro.

II

Por lo regular, y en base a los ensayos que conozco sobre rock escritos en nuestro país, he podido percibir lo siguiente:

1.– Por lo general cuando hablamos de rock, construimos una imagen ideal de éste; lo consideramos contestatario, popular, agresivo, audaz, revolucionario y vanguardista. La producción que no contenga tales atributos, es descartada automáticamente de nuestro análisis. Es necesario recordar que incluso en los cincuenta y sesenta, si bien el rock, en términos generales, tenía un papel contracultural importante dentro de la *generation gap*, no todos los participantes de la corriente eran radicales, ni pretendían acabar con lo establecido. *Monkees* y *Doors* fueron contemporáneos y coterraneos, así como lo son Charly García y *Los enanitos verdes*. Los grupos y artistas "prefabricados" comparten las líneas musicales, la instrumentación y el ritmo que el resto de los creadores del rock. Además, siempre existe una amplia gama de público dispuesto a consumirlo. El que sus letras sean huecas o frívolas, no es factor suficiente para no reconocerlos dentro del género del rock, independientemente de que a menudo el término se maneje descuidadamente. Si como analista social de rock considero a *Hombres G*, *Fobia* o Alejandra Guzmán fuera de éste ámbito, sin duda los jóvenes a nivel secundaria y preparatoria, dirán que estoy

loco. Para ellos los idolos que les vendieron son tan válidos como nuestros hérores rocanroleros de antaño. Su música es un medio de integración "tribal" a una esfera social definida, porque claro, no todos los chicos de una misma edad consumen el mismo tipo de música.[3]

2.– Siguiendo el punto anterior, otro lugar común en el que caemos es el de manejar al rock como un fenómeno universal. Si bien como género musical el rock ha invadido exitosamente todos los rincones del orbe, sin respetar credos, razas o jerarquías, no sucede lo mismo cuando funciona dentro del rol de expresión cultural. No todos los grupos rockeros tienen alcances universales como los *Beatles*, *Pink Floyd* o *U2*; Incluso, no todos los rockeros los oyen de la misma manera o se relacionan unilínealmente con ellos. Por lo general, quienes consumen rock se identifican con el grupo que de cierta forma les habla de su mundo y problemas, aunque estos no sean filosóficos o políticos. Los chavos banda preferirán a los que además de usar su lenguaje, les recuerden la arbitrariedad policiaca o la marginalidad en que viven, mientras que los chicos de clase media alta se irán con los que les hablen de problemas cotidianos, como el llegar tarde a la cita con la novia, o acerca de lo terrible que está el tráfico. En este sentido, no creo que el rock sea transclasista como algunos afirman.[4] La variedad de audiencias que escuchan rock se hizo palpable desde fechas muy tempranas. Recuérdese el conflicto entre *Mods* y *Rockers* en Inglaterra a principios de los sesenta y se verá la imposibilidad de considerar al rock como una práctica social homogénea.

[3] Para ilustrar este manejo "ideal" del rock, recomiendo se lea el artículo de Maritza Urteaga, "Rock, violencia y organización", Topodrilo, 14, pp. 67-69; Ahí la autora clasifica al rock como "antiautoritario y contrario a toda estructura de poder".

[4] Adrián de Garay, "El rock como práctica cultural", Umbral XXI, Universidad Iberoamericana, 4, otoño, 1990, p. 54. En esta propuesta, aunque existen planteamientos interesantes, de Garay cae en el error de establecer una relación unívoca entre rock y cultura, ya que le concede a aquél característica invariables, aparte de presentarlo como un proceso global.

3.– Otro defecto muy común es el de tratar al rock anacrónicamente. Este problema afecta su análisis en muchos aspectos, pues debido a él se define al género con elementos y valores que pudieron corresponder al rock de los sesenta pero que ahora no se aplican en lo absoluto al escenario musical internacional. En este aspecto, la enorme transformación de los medios de comunicación, los nuevos criterios publicitarios y la creciente importancia de la imagen en el rock, lo convirtieron en una de las industrias más productivas del presente. Dado que mucho del rock que se hace actualmente comparte la apatía, los criterios comerciales y la frivolidad de nuestros tiempos, nosotros lo negamos tan sólo porque nos parece opuesto a los planteamientos de los cantantes con los que crecimos. Se nos olvida con frecuencia que aquella época fue combativa y militante pero ésta no; lo anterior no justifica el descalificar los materiales que ahora escuchamos.[5] El anacronismo es en gran parte culpable de forjar construcciones ideales, de las que ya hemos hablado. La transformación constante del rock alerta contra la creación de modelos o teorías que pretendan explicarlo. Ahora bien, algunos de los valores clásicos atribuídos al primer rock no han desaparecido del todo, pero ésto no es suficiente para seguirlos considerando como sus ingredientes primordiales. Por ejemplo, la rebeldía y la contracultura perviven en algunos exponentes dependiendo el país y el entorno político en que se produzca rock, variando su grado de radicalismo y de comercialización. Este aspecto, en particular, se ha transformado de diversos modos; como intento de ejemplificación de los problemas hasta aquí señalados y de la complejidad que revisten, veamos algunos casos de cómo el elemento contestatario sobrevive y se adapta a las realidades contemporáneas en distintas partes del mundo.

[5] V. Deyan Sudyic, **Cult Heroes**, W. W. Norton & Company, New York, 1990, cap. 7 "Face the Music"; aquí el autor hace una interesante reflexión acerca de la forma en que el rock ha cambiado al convertirse en un producto de alto consumo.

III

El rock como símbolo de rebeldía, como oposición a una generación intolerante o a un régimen político represivo, fue preponderante a nivel mundial de muchos modos, en los sesenta y principios de los setenta; fue el momento en que se consideraba un elemento escencial del género y el único que podía explicarlo. Sin embargo, ya por entonces las casas disqueras intentaron reconciliar la combatividad con ventas y establecieron estrategias para hacer de la vena contracultural un atractivo que incentivara el consumo de los grupos rockeros. Antes de esto, no sólo la música, sino la generación entera que vivió el *flower power* y el experimento utópico de las comunas hippies, los masivos conciertos de Woodstock, Monterey y otros eventos, cambió en el transcurso de los setenta y se adaptóal sistema que en principio pretendió destruir. El nuevo clima favoreció a fines de dicha década una retroalimentación de los artistas radicales de antaño, que junto con los nuevos, re-entraron al show bussiness, con propuestas alejadás de toda protesta social. A pesar de esto, en el primer mundo, dónde se puede aplicar este esquema, surge el movimiento punk, el cual vino a contradecir la aparente pasividad rockera del momento con un movimiento nihilista que aunque no quedaba muy claro en cuanto a los fines que perseguía, contenía un fuerte sentido contracultural. No obstante, es ya un fenómeno localizado en ciertos sectores jóvenes y no es característico de otros movimientos rockeros de la época. En los ochenta un fenómeno de utilización del elemento contestatario es aplicado por los empresarios artísticos con el fin de hacer sentir a buena parte del público que el rock aún es bandera para cuestionar a la sociedad. *The Wall* de *Pink Floyd* es el más claro ejemplo de como una obra cuyo propósito original era lanzar una terrible acusación hacia la deshumanización de nuestra época, se ha venido vendiendo como pan caliente a las nuevas generaciones, las cuales cantan *Another Brick in the Wall*, sin detenerse a reflexionar la mayoría de las veces sobre el contenido de su letra. Al igual que una fiera amansada por sus amos, el elemento contestatario fue acostumbrándose a vivir con el público en una época cuya filosofía es más pragmática y menos idealista. Muchos artistas, desde *Sting* hasta *Bono*, pueden

lanzar críticas sociales y políticas sin temor a ser reprimidos, ya que sus protestas no incitan a nadie a rebelarse contra el *establishment*, aparte de que muchos de sus ataques o protestas son en contra de regímenes o dictaduras que se encuentran a miles de kilómetros de sus estudios de grabación. Un ejemplo de ello lo constituye el blanco que representaba el Apartheid en Sudáfrica para muchos rockeros, como Paul Simon o *Simple Minds*, los que aparte de las buenas intenciones y sinceridad que mostraban, aprovechaban sus protestas como un incentivo publicitario; sin negar sus aportaciones, habría que preguntarse: y mientras, ¿qué hacían los grupos de rock sudafricanos, que vivían en su país para enfrentarse al demonio del racismo?

En un *Ethos* violento como Sudáfrica, los movimientos musicales en general y el rock en particular, se han convertido en un instrumento de lucha básico; la mayoría de los rockeros, tanto blancos como negros, han tenido el coraje de presentarse en conciertos clandestinos y muchos han sido encarcelados a causa de ello. Aquí se demuestra que la situación coyuntural imperante en Sudáfrica ha dado una combatividad impensable en otros ámbitos del orbe. Precisamente es en Africa, continente al que el rock debe muchos de sus elementos constitutivos, y del que pocos saben algo, donde vemos que el rock tiene diversos roles dependiendo del país, siendo sumamente radical como en Sudáfrica, Zimbabwe o Argelia, y muy inofensivo en el caso de Marruecos. La clasificación de la combatividad rockera por países no deja de ser parcial e injusta, pues, con seguridad, inclusive en aquéllos en donde la mayoría de los grupos son pasivos y sus letras complacientes ante los problemas sociales y políticos, hay dentro de la marginalidad exponentes poco conocidos que protestan de algún modo. En realidad, la capacidad de censura y de control sobre los medios de comunicación de un gobierno determinado, así como la posibilidad de contar con compañías disqueras independientes, influyen en gran medida en el grado de conocimiento de la oposición musical que ejercen los grupos de rock en su país.

Otro aspecto que no puede dejar de mencionarse es que la coyuntura política y sus cambios a través de los años pueden hacer que el ambiente de la escena rockera de un país se transforme de un ataque radical contra el sistema, en una total adaptación al *establishment*. Uno de los ejemplos

más dramáticos lo constituye el caso de Argentina, donde los años de la dictadura militar dieron letras profundas y de una enorme belleza poética en contra de la represión, los desaparecidos y la guerra. ¿Quién no recuerda canciones como *Dinosaurios* de Charly García o *Sólo le pido a Dios* de León Gieco? con la vuelta a la democracia y el establecimiento de condiciones económicas y sociales menos tensas, el rock argentino cayó en la chabacanería y frivolidad que en algunos casos afectó a los antiguos paladines como el mismo García, pero que encontró sus más aberrantes expresiones en nombres de grupos como *Vilma y los Vampíros* o en títulos de canciones como *Mi perro 'Dinamita'*.

Con la caida del muro de Berlin y el fin del mundo bipolar, la atmósfera rockera del orbe cayó en una complacencia y pasividad espóradicamente interrumpidas por una que otra manifestación filosófica o existencial teñida de nilihismo y romanticismo. El vertiginoso ritmo que sufren los tiempos que vivimos, los problemas contemporáneos tales como las hambrunas, la crisis ecológica y de recursos, las guerras étnicas y enfermedades como el Sida, son temas abordados en muchos casos por los músicos de rock de todos los géneros y estilos sin que haya protestas o bloqueos por parte de los medios o de las casas disqueras. El elemento político y rebelde del rock quedó inmerso en un letargo que, de pronto, vino a ser sobresaltado por una transformación grotesca y terrible: los movimientos juveniles racistas lidereados a través de Europa por los llamados *Skin Heads* han encontrado en diversos grupos de rock a sus mejores exponentes ideológicos. Letras que invitan a la violencia contra extranjeros, principalmente extraeuropeos, tienen eco en España, Italia, Alemania, Francia, Gran Bretaña y en algunos países del ex bloque socialista: precisamente en donde sangrientos enfrentamientos de corte racista se han venido sucediendo durante los últimos años. No deja de ser irónico que, actualmente, los grupos rockeros facistas hayan utilizado al elemento contestatario del rock para sus fines, convirtiéndolo en la antitésis de los ideales que en principio definían y caracterizaban al género en los sesentas. Su mensaje reaccionario ha cruzado el Atlántico y se ha establecido en no pocos grupos de la Unión Americana. Todo esto viene a demostrarnos lo difícil que es hablar de rock desde una perspectiva global y totalizante, tomando en cuenta que en este inciso

sólo nos remitimos a uno de los muchos ingredientes que lo conforman.

IV

Tomando en cuenta lo hasta aquí mencionado, me permito proponer algunos puntos que de ninguna manera pretenden descubrir "el hilo negro" en cuanto a la problemática del estudio sistemático del rock en nuestro país, pero que esperan contribuir con su granito de arena a la conformación de nuevos enfoques que sin duda ayudarán a construir análisis sobre el tema que enfrenten con mejor suerte su complejidad.

En mi opinión, un estudio del rock con pretensiones académicas ha de contemplar lo siguiente:

1.– Debe ubicar al rock dentro de un contexto histórico, tomando en cuenta el momento que se vive cuando cobra fuerza un grupo o movimiento determinado.

2.– Es necesario investigar la trayectoria del rock como industria dentro del país o entorno social que se pretende estudiar, así como las características de los medios de comunicación que controlan el *Show Bizz*.

3.– Analizar las características culturales de los sectores sociales que consumen rock, para así poder reconocer los símbolos y mensajes que se producen en base a la relación entre públicos y grupos. Aquí es indispensable salir de la universidad y contactar a la gente.

4.– Tomar en cuenta la situación política y económica del país en que se desarrolla el movimiento rockero que se pretende estudiar. A dicho análisis hay que agregar el factor temporal, mencionado en el primer punto.

5.– Cuando se pretenda hacer un estudio global sobre rock, ya sea a nivel mundial o local, nunca hay que perder la perspectiva de la diversidad y coexistencia de géneros, estilos y mensajes de los grupos de rock y de sus públicos. Se debe evitar ante todo, caer en determinismos y en modelos invariables.

El rock, como expresión artística, como manifestación musical y como parte de nuestra cultura contemporánea, comparte la complejidad que caracteriza a las manifestaciones humanas. Quizá el sentimiento de pertenencia que nos une al rock sea la causa principal para que lo abordemos con muchos estereotipos de por medio. Ya se han rebasado casi por completo los argumentos emitidos por generaciones anteriores y por sectores retardatarios que calificaban al rock como algo negativo y nefasto para la sociedad. Por lo general, se ha reconocido a nivel mundial y sin distinción de clases sociales o países la importancia y el peso del rock como fenómeno cultural de nuestro siglo. Ahora bien, el estudio del rock dentro de la formalidad de la academia debe contar con enorme apertura y frescura para entender los matices y variedades que ofrece. El rock es uno de los más imponentes exponentes del devenir del hombre dentro de los cambios que el mundo ha experimentado en los últimos 35 años y como tal, refleja una serie de elementos y características, desde actitudes frívolas hasta reflexiones profundas; de una posición radical de protesta hasta la inmersión total en un irrefenable sistema de consumo. En síntesis, el rock, como objeto de estudio, entra indiscutiblemente al terreno de las humanidades y en ellas no podemos hablar de absolutos. Si recordamos aquel fáustico pensamiento Goethiano,[6] veremos que hay que afrontar al hombre y sus creaciones tomando en cuenta la diversidad de tiempos, espacios e ideas. Llegaremos así a muchas verdades porque, a fin de cuentas, lo terrible –y fascinante también– en las ciencias sociales es que jamás se podrá decir en ellas la última palabra.



[6] "Toda teoría es gris y verde es el árbol de la vida".



el rock de los sonámbulos

César Cisneros Puebla
Juan Soto Ramírez
Departamento de Sociología, UAM-Iztapalapa

De principio, no se puede pensar al rock como forma social proyectada hacia la consolidación del proyecto modernizador. Solamente si lo ubicamos al interior de los espacios cada vez más expansivos de la comunicación de masas, es permisible engarzar su desarrollo a la optimización del aprovechamiento de las relaciones mercantiles. En sus orígenes su única razón de ser es una lúdicra e irreverente ansia de inconformidad. Todo lo que acontece a su alrededor –en tanto estrategias institucionalizadas de interacción social– puede ser objeto de su coqueta e incorruptible pasión por la desestabilización.

Tampoco se puede dudar que al rock se asocian diversas parejas que, pese al avance de la tolerancia y respeto a la diversidad, siguen formando las lineas de un pensamiento cotidiano caracterizado por la férrea solidez de la reacción conservadora: juventud y drogas, inmoralidad y perdición, música y locura. Por ello, es posible identificar tres distintas versiones de la significación social que otorga sentido y dirección a dicho pensamiento:

> I) una versión endurecida de la reacción social que se fundamenta en lógicas prohibicionistas para sancionar o prevenir las posibles consecuencias de la difusión de alguna sensibilidad iconoclasta o realmente furibunda. Todo lo que huela a hierba verde y fresca de juventud es aquí motivo de persecución.

2) la que podemos llamar "versión light" del pensamiento de la nueva derecha que propicia consumos diversos de algunas variantes rockanroleras en espacios perfectamente predispuestos y que, al edulcorar sus productos, hace del Rock la quintaescencia de una tradicion conservadora del buen orden. Así, mediante algunos rituales prostituidos se previene el exceso de expresiones visuales, auditivas y comportamentales que, desde este punto de vista, son alteradoras o transgresoras.

3) una versión estática del escenario rockanrolero, hecho de certezas acumuladas, que se convierte en conformismos cuarentones frente a las posibilidades no escritas de evolución de un género que no es sólo musical sino edificador de estilos de comportamiento. La confianza en el pasado se convierte en ausencia de sensibilidad ante la velocidad de los cambios presentes que se proyectan hacia futuros próximos; es el viejo espacio que aún se recrea con la chamarra de cuero, la motocicleta y el sonido vuelto clásico.

Frente a estas versiones sobre el sentido del rock se levanta, creemos, una version enfebrecida y dura de la innovación social que se expresa violentamente en espacios restringidos y cuya vocación radica nada mas en la pura autenticidad de una diferencia. A partir de ésta, se establecen las luchas simbólicas entre la frescura y la vejez, frente a los nuevos conformismos que, de hecho, niegan la potencialidad de la aventura. Pues debemos pensar al rock no en tanto permanente moda entendida de manera convencional (en el sentido de contemplarla como atentado contra la tradición). Por el contrario, fuera de cualquier antonomasia, este fruto inacabado de múltiples sabores que no pierde oportunidad de hacerse presente en todo momento de la vida diaria, es vertiginoso en sus formas de actualización y recuperación de lo arcaico. Ello se debe a que el rock es una articulación entre sus actores, su acto y sus espacios: en un tiempo de amplias y constantes discontinuidades como es el nuestro, ya no son permisibles las barreras de muro y concreto entre supuestas desigualdades. Sin duda, los actores a los que nos referimos no son sólo los musicos, los jóvenes, los magnates de las

industrias rockanroleras o los impulsores de espectáculos; como tampoco el acto del rock se constriñe a los conciertos, la gran cantidad de material discográfico acumulado o la cultura iconográfica que rediseña la escenografía de nuestros ambientes; ni, por ultimo, los espacios del rock se reducen a los pasquines de divulgación, los programas radiofónicos o televisivos, las recámaras o las salas amplias de video-bares; el rock como acto, actores y espacio fluye por todos los ambitos y pieles de las sensibilidades públicas.

Es decir, al rock hay que mirarlo no como el tejido multiple de relaciones que contraviene al orden social establecido únicamente a partir del ejercicio predefinido de transformación que le parecería propio. La militancia del rock no es, en consecuencia, inmanente a su pureza: este no comporta la exigencia de un "deber ser". Aquí habría que pensar en las diferenciadas estructuras de racionalidad o moralidad pública escenificadas por los hacedores del espacio rocanrolero. Adelantando la idea de que a la producción de la sociedad urbana se llega con las flores asfaltadas de un rolar cualquiera.

I. Llegar al espacio rocanrolero con sensibilidad de morsa o, lo que es lo mismo, yendo a casa por una escalera al cielo

Sin pretender hacer una periodización absurda, creemos que nadie duda de que la propuesta beatnik de los cincuenta fue el preludio a una sinfónica de experiencias senso-perceptuales para acceder al espacio ambicioso de la imaginación creativa. Se inauguró un proceso de resignificación social de los paraísos artificiales de cara a los desencantos catastróficos de la segunda posguerra. Asi, el nuevo romanticismo de la decada de los sesenta se abre a la experiencia de la contracultura. La edad rosa de la juventud es desmoronada y se desplaza desde un olvido del celebre *It's never or now* hacia una fascinación deslumbrada por la densidad sicodelica del *I'm the walrus. I'm the eggman.*

En varios sentidos, la sicodelia abrió puertas hacia nuevas sensibilidades en torno a la vida. Diferentes estructuras de racionalidad y afectividad trastocaron las redes invisibles de lo cotidiano hecho herramienta práctica de comunicación.

Por el retiro auténtico de la comuna como posibilidad de vida se evidenciaron, también, las estructuras de hierro que sujetaban a quienes permanecían en la familia original. Igual sentido tomaron otras formas alternativas de socialización, como los espacios abiertos y públicos de las ciudades, al vincularse a la plástica elaboración de proyectos contraculturales. La naturaleza fue redimensionada no solo por sus sonidos y silencios, se le rescató en una especie de acto comunicativo pletórico de místicos sabores y efectos. El pacifismo hizo virtud la proyección de órdenes sociales excitantes sustentados en un abierto erotismo hacia las imagenes poco exploradas. Pero el encanto siempre es perenne.

II. Escupiré sobre vuestras tumbas con poca violencia, pues ya no quiero traer el pelo suelto

Continuando nuestro incompleto viaje de mariposa observamos que, para los setenta, el panorama ya es totalmente distinto y a finales de ese compas temporal aparece el *PUNK* (People United, Not Kingdom) cuya presencia, en resumen, resignifica el uso social de estimulantes y psicotrópicos a la vez que accede al patrón más radical del romanticismo, el visionario acto de la anarquía. La cabeza rapada más que una consigna, es la promoción de una identidad cuyos margenes expresan una ruptura franca y realmente descabellada con el pasado juvenil.

Sin embargo, tal situación es acompañada por la cada vez más atmosférica explosión de la audiencia melómana del rock electrónico que, quizá desde los innovadores experimentos de John Cage, va ejercitando una clarividente anticipación de las propuestas industriales de la decada siguiente. Aquí se van anticipando, al parecer, las desencantadas convicciones personales que habrán de posibilitar la emergencia de los nuevos individualismos ególatras e incoloros de nuestros dias.

Por otra parte, el *heavy metal* aparecía casi a la par con propuestas identitarias distintas, en las que se nos presentan algarabías espirituales más o menos heterodoxas cuyo replantemiento escenifica rasgos escatológicos en lo que a la postre será una especie de marginalidad conceptual en la cotidianidad religiosa.

Asi, entre la anarquía del rapado, el encierro doméstico del "moderno progresista" y la maravillosa impertinencia del "asco" metalero, se desenvuelven las apariencias viscosas de una pertenencia al ser de una época marcada por desenlaces imprevistos. Confusiones aparte, hay policromías tintilantes conviviendo en las dimensiones temporales del cambio social para ese espacio rocanrolero que empieza a tomar carta de naturalidad con la producción industrializada de gestos y rituales ya incorporados a un grotesco viraje hacia la normalidad de ordenes establecidos.

III. Permitid la pluralidad bajo las sábanas al dejar que mi concepto os llene de gloria

Si aceptamos que estos tres jinetes del apocalipsis de una década escribieron los trazos y colores de una sensibilidad desordenadora cuya virtud fue la diversidad de apariencias en la unidad de un grupo etario, alcanzamos a ver a los ochenta como un tiempo donde las formas marginales de expresión (en el vestir, en los modales y el trato, en el amor, en el espacio cotidiano y en las ensoñaciones apetecidas) sufren esa degradación galopante al verse reciclada por el terrorismo vivencial de los mercados. Lo cual, a pesar de tan avasallante y prostituída presencia, no obsta para la aparición de otras alternativas. Así, posterior al *Punk* y sin que medie mucha distancia, surge el *Dark* como una discontinuidad más que descubre, de nueva cuenta, que el tiempo no posee ninguna lógica lineal. Música y sensibilidad como la de *The Cure*, *Siouxie and the Banshees*, e incluso *The Bauhaus*, nutren de otros sentidos de vida a las dramáticas colectivas de nuestro tiempo.

En el *Dark* se experimentan los estados depresivos como permanente gozo que se disfruta sin límites ni arrepentimiento: aquí la violencia, socialmente inútil del *Metal* y del *Punk*, es desplazada hacia la oscuridad de los más profundos laberintos internos; permitiéndose así un regreso a la apasionada búsqueda romántica de los sentimientos múltiples y particulares de todas las desgarraduras, todo ello en el más puro sentido del *Sturm und Drang* del siglo XIX.

Así, a finales de los ochenta surge la Neosicodelia que, al cohabitar con el *Underground* y la revitalización del cuerpo languido de la vertiente metalera encabezada por *Guns'n Roses*, *Metallica* y *Aerosmith*, entre otros, posibilitan esa red de múltiples formas de anudarse que son los primeros años de los noventa y que, por no encontrar un calificativo mejor, llamaremos la convergencia de lo plural.

En esta convergencia lo que importa, básicamente, es la fusión estilística. Además de su ocurrencia en los planos musicales se impactan los estilos de comportamiento social cuyos limites, también, son ya demasiado bizarros y no permiten el calificativo unidimensional de estereotipos perfectamente delimitados. En esta caberna oscurísima de los primeros años de la presente decada, rockers, punks, darks y alguno que otro hippie (aun no en alarma de extinción), dan ocasión para articular sus más perfectos dispositivos de acción en un collage multicolor que deambula por la ciudad infinita.

IV. Y salí de la neblina morada con un mensaje en botella para los pilotos espaciales que habitan en el lado más salvaje de tu rostro

Aún cuando ya no sea importante la máxima "Llena tu cabeza de Rock", que hizo una época de delirantes exigencias de actualidad auditiva e informativa, es prudente afirmar que, al igual que otras referencias o contextos culturales, el rock ha sido un imprescindible eje estructurante de las dinámicas subjetividades de varias generaciones. Si pensamos a la socialización como el conjunto articulado de espacios sociales que poseen sentido y significación para elaborar las herramientas prácticas de la cotidianidad, hemos de reconocer que las trayectorias rocanroleras de todos y de nadie hablan de las experiencias colectivas a las que se asocia este impresionante monstruo socializante. Por cada uno de nosotros se muestra el curriculum de espacios que nos habita: el lenguaje de la sencillez nos clasifica y ordena no solamente por los gustos, épocas y preferencias, sino además por las circunferencias atmosféricas que sudamos. Así, mas importante que la escuela, la familia o el partido político, es la coleccion de fotografías con que se encuader-

nan los libros, la voz y la poesía de a quienes se tararea cuando los padres se han callado y las vidas de los que se convierten en héroes o modelos para acontecimientos trascendentales de la existencia. Todos ellos vinculados a la historia de los espacios del rock, de tal forma que si escuchamos los ritmos de la ciudad y sus habitantes, no podemos sino extrañarnos de la existencia de Festivales de Música Callejera cuando la calle toda está inundada de currículos espaciales y formas musicales. Y esto no es una postura esencialista barata y mal adquirida: vivimos en el tiempo metropolitano de una orquestación rocanrolera que, al mezclarse con nuestras más íntimas vibraciones, permite que viajemos siempre tomados por el audífono de un poema, la disonancia de cualquier nota, la síncopa de una arritmia o la sonrisa de una vivencia.

Porque quienes no se bañan en estas cálidas aguas del rocanrol urbano son como sonámbulos con pies de plomo cuyo único horizonte de vida es la propia ensoñación que hace de la insensibilidad a todo alrededor el tono dominante de su deambular. Al contrario, hay que ser terriblemente torpes y bellos como tortugas azules con anteojos para sentir los espacios rocanroleros bañándonos suave y salvajemente: ser "Don Juanes" malevolos que, como insomnes urbanos y nocturnos, obtenemos el sabor amargo de la miel más deliciosa de la vida, el viscoso y corrosivo líquido de "hoyos fonki cualquiera". Con ello, al recoger las expresiones cotidianas, netamente urbanas, mientras caminamos como insomnes callejeros, saborearemos al amanecer, mientras que por los tendederos de una bella vecindad, el Sol se atraviesa, dejando sentir su fría presencia en la fascinación de una resaca. Así, también se nos abren sensibilidades apenas experimentadas: la del antro entre guapachoso y rocanrolero repleto de presencias variadísimas o la de las riñas callejeras, entre públicas, clandestinas o disolutas, que ante cualquier número de patrullas o macanazos, hacen los resabios poco dispuestos de una memoria colectiva de la abrupta noche.

Si el *Blues* tiene nombre de mujer, el rock se regocija con su callejera silueta. Los sonámbulos no poseen ya capacidad de asombro y ni siquiera la múltiple existencia de los rincones amplios donde resuena magnifica la presencia omnímoda de los tonos rocanroleros es capaz de alterar su estable estado en la nada.

Vivir la ciudad por sus espacios rocanroleros es habitar al mismo tiempo la alcantarilla y el *pub* lujoso, es dormir en azotea para soñar colgado del viejo trolebus, es tomar corriendo el último semáforo de unas curvas femeninas, es ver en el anónimo transeúnte la primera posibilidad del encuentro amoroso, es recrear la estética del caos desde el incendio de un rumor, es tener un subterráneo para jugar con las algas profundas de los suspiros y es mirar de reojo el tráfico apresurado de burócratas despeinados. Es, a fin de cuentas, atender las diversas sensibilidades que se anudan, lúdicras, en los intersticios de lenguajes alternativos para los personajes de una cotidianidad metropolitana.

V. Bájate de mi nube y por suerte caerás entre los brazos de una linda y hermosa criatura con caderas de fuego y chocolate

Los espacios rocanroleros no son solamente música e imagen: son la articulación de procesos colectivos donde la memoria, los ritos, la socialización y el aprendizaje, la distancia y la diferencia ocurren para ir construyendo distintos niveles prácticos de secularización. Sus actores se convierten en sus representantes y su acto en la combinación de diferentes ritualizaciones que, se cree, en ocasiones,debe instaurar al rock como espectáculo o como fenómeno cultural alternativo. Como consecuencia, al sintonizarse con lo cotidiano, el rock sincretiza la pluridimensionalidad de la cultura urbana al englobar, si no toda, sí la mayoría de los aconteceres públicos o privados de su mundanidad: ésta es la autenticidad de un erotismo gestado desde el interjuego de sus actores y espacios a veces desvirtuados por retóricas conservadoras.

Cuando el *underground* y lo *ligth* aparecen como algo igual a los ojos de los sonámbulos para convertir al rock en cultura de ultratumba, todos los espacios rocanroleros son ininteligibles para aquel poseedor de la creencia de que ser *pop* es ser subversivo. Entre el sonámbulo y el espacio rocanrolero se mueve el espectador, aquél que ni siquiera es capaz de sentirse interpelado por el desmadre organizado de las garantías colectivas de un erotismo multitudinario abrazándose a sí mismo en el humo del cigarrillo, las calenturas del roce de la piel y los madrazos del *slam*.

Por otra parte, el rock a lo mexicano se aleja de lo ranchero, pero lo retoma en forma similar a como hace con lo afroantillano o el danzón, para convertirlos en estimuladores eléctricos que posibilitan lo guapachoso en molcajete y lo ácido envuelto en rebozo de Sta. María. Pero esto no responde a diseños industriales para el consumo amplificado de públicos cada vez más heterodoxos. Se trata sólo de conversiones atractivas de vasos comunicantes entre distancias sociales para mostrar lo anquilosado de ortodoxias ancestrales incapaces de establecer dialogo con lo diferente.

Lo sabemos bien, la "prendidez" no sólo es cualidad de los espectáculos de masa. Esta se puede experimentar en personas o en espacios plenamente descontextualizados. El hoyo "funky", el espacio escultórico, el "toquin" en el lote baldío, las bodas de oro del abuelo, la fiesta de XV o el ex-balneario frente al Cerro de la Estrella son, en conjunto, estructuras ambientales que resignifican amable y contundentemente al sincretismo que el Rock, en tanto producción de cultura urbana, formula al estilo de un policromático holograma. Así es como podemos entender que Tin-Tán, por ejemplo, sea devuelto desde la oscuridad de los tiempos hasta su entronización como baluarte cultural para una juventud subterránea ansiosa por incorporar atuendos mas autóctonos a sus símbolos de anarquía y euforia colectiva, donde lo irreverente toma la fisonomía oscura de un cuervo que todavía está de luto.

Por ultimo, si en estos dos años la confusión se ha fusionado a todo ese enredo que es el Rock, moviéndose con su seductor bamboleo a otros ritmos particulares, también se ha impersonalizado a los personajes mas representativos, cuyos estereotipos marcaron cada época. Pero esto no resulta de que habitemos los instantes de una era de vaciedad, desde luego, lo que vivimos esta caracterizado por la sorprendente producción de simbolos cuya retícula hace variedades de datos oblícuos carentes de cualquier preocupación estética, para envidia de todo aquel iconoclasta advenedizo. Porque finalmente, con el Rock hemos cambiado de piel no como viboras venenosas ni como camaleones con cara de gato pardo, sino como elefantes amarillos de orejotas de Dumbo y dientes de marfil cuando sabiamente caminan al cementerio del bien

morir. Y que no importe a nadie que el Rock, como esa sensibilidad colectiva, sea una forma de desentrañarnos los poros y abrirnos las venas para introducirnos a la magnífica y loca, furibunda vida.





rock, territorio y sociedad. notas para su historia

José Othón Quiróz Trejo
Departamento de Sociología, UAM-Azcapotzalco

Los dorados cincuenta

El rock llegó del norte, nuestros maestros de pasado estalinista y los jerarcas prinacionalistas lo maldijeron, nuestros padres de origen campesino lo abominaron y la iglesia de raíces represivas lo condenó. Al grito de pobres de nuestros jóvenes *tan lejos de Dios y tan cerca del rocanrol*, la vieja izquierda y la momiza instituida señalaron al rocanrol como la punta de lanza del imperialismo cultural, que atentaba contra la identidad y valores de los preclaros hijos del desarrollo estabilizador.

Nuestros progenitores se asustaban con los copetes sesentañeros que identificaban a los rockópatas de la época. Aquello era una provocación de mocosos malagradecidos a su mexicanísimo machismo. Para la iglesia –institución retardataria que en nuestro país ni siquiera a la teología de la liberación se había acercado– el rock era una amenaza para las conciencias de la *mochiliza* y del *Movimiento Universitario de Renovadora Orientación (MURO)*, su brazo paramilitar y antecedente del actual *Pro-vida*. Era el final de los cincuenta, el inicio de los sesenta, años de cielos claros sin presagios de tormenta.

Rancheras, mambos, guarachas, tangos, boleros, música de bandas americanas de la guerra y la posguerra; ascéptica y melosa música de cursillistas católicos tocada por estudiantinas y rondallas formaban un

bloque de sonidos y ritmos institucionales: como el partido tricolor, como la revolución mexicana, como el culto a la guadalupana.

La paz social fue lograda a punta de macanazos y encarcelamientos en 1958 y 1959, que tuvieron como destino las cabezas y los cuerpos de los ferrocarrileros y otros trabajadores de los sindicatos nacionales. Paz sostenida a base de asesinatos selectivos como el de Rubén Jaramillo para mantener a raya a los campesinos inconformes; paz que se legitimaba con las masas acarreadas en una democracia de tortas, refrescos y Estado benefactor. Estabilidad construída sobre un sindicalismo charro, unos políticos cooptados y una población apaciguada con promesas y hechos dosificados. Paz social y estabilidad económica donde todo lo que incitara al movimiento descontrolado y descontrolante era considerado *subversivo*, *idea exótica*, propuesta *extralógica* en contra de la *idiosincracia nacional.*[1]

La música del desarrollo estabilizador era una "música para recordar" que todo tiempo pasado había sido siempre mejor, pero no tanto como la actualidad del populismo-autoritario. La vida cotidiana, considerada como un todo semanal estructurado, daba para vivir en paz y regresar, dócilmente cada lunes, al trabajo siempre dignificante. En los fines de semana Gardel, Agustín Lara, Pérez Prado, uno que otro paso doble para recordar la madre patria, dos que tres de Pedro Infante y Jorge Negrete para refrendar la nacionalidad, unos cuantos bolerazos para recordar el amor perdido o bailar de cachetito y –¿por qué no?– un mambo y una guaracha para mover el bote, ya fuera con la mujer de planta o con el segundo frente, cuando la ocasión lo permitiera. Bailongos de vecindad con renta congelada, de recámara de algún departamento de una de tantas unidades habitacionales mal construidas por el Estado, de la casa chica o de las pistas mal alumbradas de algún cabaret citadino: combinación de hipocresía, dobles vidas y doble moralidad de padres y gobernantes en el auge de la *privida*, pública o privada.

[1] Adjetivos favoritos de los políticos en turno, formas de calificar la pertenencia a un discurso oficial que comenzaba a agotarse, que en su lenguaje autoritario y compartamentalizador llevaba el temor a una juventud que se le escapaba a los padres, gobernantes, sacerdotes, maestros y demás autoridades encargadas de encaminarla hacia la roquiza institucionalidad prinacionalista.

Esa era la música y el día a día del desarrollo estabilizador, la música de una identidad nacional construída sobre el optimismo que generaba el crecimiento económico. Vida de unos años en que los triunfos del equipo de futbol del Guadalajara eran celebrados por los emigrantes de la provincia quienes al grito de, *¡ay Jalisco no te rajes!*, refrendaban su identificación con el Bajío, con el charro –cantor o líder sindical–, su preferencia por la esposa sumisa y los matrimonios con la estabilidad precaria lograda a punta de aguante materno e infidelidades subrepticias de ambos lados. El machismo acompañaba a los días de la *chilanguización forzada*, con el culto etílico por el tequila, el cabello corto, la estabilidad en la desigualdad, el partido único y el frágil orgullo nacional de una burguesía emergente: *lo hecho en México está bien hecho...*

Ante esta identidad impuesta, normativa, homogeneizante, totalizadora, institucional y en consecuencia conservadora, cualquier movimiento de cadera fuera de los cánones permitidos por la familia, la escuela, el servicio militar y la iglesia era casi catalogado como delito de disolución social. En estos días y en este contexto el rocanrol llegó a la ciudad de México, en medio de la estabilidad económica, política, social y *emocional*, donde hasta las lágrimas tenían su lugar y su momento: para las minorías adultas la cantina, para las mayorías de todas las edades el cine de barrio, las películas de Marga López, las tragedias de Pedro Infante, las radionovelas de Sara García o Prudencia Griffel y las incipientes telenovelas que conformaban los rituales domésticos de una catársis social dentro de los límites establecidos por el Estado de la Revolución Mexicana.

El rito, el mito y el balbuceo

El rock nació como un grito africano, fusionado a la música europea, que pasó a ser ritual oficiado por los cantantes negros salidos de los *ghettos* que, finalmente, devinieron mitos modernos.[2] Más que un grito, en sus inicios, el rock en México dió unos cuantos balbuceos que bastaron para

[2] Sobre el tema Cfr. Roberto Muggiati, Rock o grito e o mito, Río de Janeiro, Vozes, 1983.

que fuera rápidamente identificado con el estereotipo cinematográfico de la *juventud desenfrenada*, fuera de la senda trazada por los padres ignorantes del hijo proletario, o ausentes en el caso del hijo burgués; fuera del rebaño comandado por el cura del barrio popular o la colonia clasemediera; al margen de la autoridad del director de escuela y al margen de la ley. Moda pasajera que se identificó con las contorsiones de Gloria Ríos –más inocentes que los caderazos de las memorables rumberas del sexenio de Miguel Alemán– y la *subversiva* música del veterano Pablo Beltrán Ruiz, el rock trasplantado a México en poco tiempo pasó al arcón de los recuerdos de celuloide. Rock de territorio reducido y de poco arraigo social.

El boom de la traducción (final de los 50, inicio de los 60)

"...Yo no soy un rebelde sin causa
ni tampoco un desenfrenado
yo lo único que quiero es bailar rocanrol
y que me dejen vacilar sin ton y son..."
Los Locos del Ritmo

En el inicio de los años sesenta el rock tiene su primer contacto sólido, a través de los medios masivos de comunicación, con una juventud que crece en profunda contradicción con una familia extendida, paternalista y autoritaria. Como los *chavos-banda*, los *chavos-disco* y los *chavos-tibiris* o las bandas de Santa Fe, Satélite o la del Valle de los ochenta, en aquella época, la juventud también estaba diferenciada socialmente por el territorio urbano donde se asentaba y por los gustos musicales y los ritmos que le ponía a sus acciones. La primera generación donde prendió el rock estaba formada por los *rebeldes* o *rebecos* –jóvenes de clase media escolarizada, más rockeros que tropicosos– y por los caifanes o califas –jóvenes hijos de proletarios o trabajadores proletarizados de servicios, cuyos gustos privilegiaban la música afroantillana, aunque ya comenzaban a escuchar el rock–.

La estabilidad económica de algunas familias o la disciplina de otras, se combinaba en el ejercicio de la autoridad materna o paterna

sobre los jóvenes. La escuela, la religión, las razzias, las telenovelas, los consejos de madres y padres, tíos o tías y las películas moralistas buscaban hacer de los jóvenes, individuos dóciles y aptos para el trabajo. Saludábamos cada semana a la bandera, nos obligaban a pelarnos de casquete corto, a usar uniformes militares, a respetar a héroes oficializados y asumir el discurso ideológico de una revolución institucionalizada y corrompida.

El rock de aquellos años era una música hecha con instrumentos caros, por ello, la mayoría de los grupos que encabezaron la españolización del rock eran de clase media alta. Hijos de burgueses y pequeño-burgueses, güeritos-popoff o morenos a prueba de cámara televisiva. Salvo uno que otro colado, los rockeros tenían su territorio en colonias como la Narvarte y la del Valle. Su público todavía era fácilmente identificable; los rebecos más que los caifanes, las clases medias más que los proletarios, eran sus seguidores.

De estos años, en términos musicales y de aportación, poco se podía rescatar. Letras chafas y anodinas, tan cursis como las originales. A diferencia de los Estados Unidos, en México el rock se escolarizó rápidamente. Hijos de papi, en espera de asumir las gerencias heredadas o continuar la tradición de profesionista liberal exitoso, estos rockeros no perdían más que un pasatiempo si el rock caía en un bache comercial o musical. Tal vez por ello pocos rockeros le dieron cuerpo a sus preocupaciones letrísticas y musicales más allá del cover para el *hit* en turno. *Los Locos del Ritmo* y, en menor medida, los *Crazy Boys* fueron gratas excepciones. El rock había prendido entre jóvenes preparatorianos y universitarios, esta característica significaría mucho en su evolución posterior.

A pesar de la *fresez* de las letras y la semejanza de sus pasos de baile con los del swing y el mambo que habían bailado los padres de rockosaurios como yo, el rock seguía espantando al orden instituido por la agresividad de las indumentarias, el corte de pelo y el temor a que las reglas, que normatizaban el ejercicio de la sexualidad funcional al orden, fueran transgredidas. La obediencia y la represión sexual, reforzadas por una iglesia encargada de instruir a las mujeres en el difícil arte de mantener las piernas bien cerradas y a los hombres en el no menos

incómodo ejercicio de *aguantarse las ganas* con la mujer amada. Si había un poro por donde escaparse de estas rutinas y prohibiciones cotidianas aparecían los prefectos, los vecinos puritanos o la *tira* (la tirania), para cerrar el cerco al potencial rebelde ("... *Cuando la redada lo atrapó/ el gritó/ caramba que haré yo...*", *Los Crazy Boys*). En tanto la industria cultural y los medios de comunicación introducían a la juventud a una "modernidad" que –a pesar de sus mistificaciones– la confrontaba con lo instituido. Vendían productos y, al mismo tiempo, tal vez sin proponérselo, propiciaban contradicciones culturales en una población juvenil que se empezaba a cansar de los uniformes escolares, de los fajes eternos, de los dolores de testículos... del *establishment*. Padres, profesores, sacerdotes, tiras, psiquiatras y gobernantes estaban en la mira y vino la revuelta.[3]

Rock y folclor. Ludismo y solemnidad (final de los 60, inicio de los 70)

"Por la calle voy hilando el collar de mi pasión
por la calle voy contando las monedas de mi amor
por la calle voy buscando la humedad de la razón
por la calle voy tirando la envoltura del dolor
por la calle voy volando como vuela el ruiseñor
por la calle voy cantando con mi traje y mi canción..."
Enrique Ballesté

Si el rocanrol era un fenómeno generacional, de profundo arraigo entre los jóvenes de la segunda parte de los sesenta y primeros años de los setenta, y si en México el rock todavía tenía sus principales adeptos entre las clases medias urbanas y escolarizadas, el movimiento estudiantil tenía que estar ligado al rocanrol. Aunque los militantes solemnes y los versados en el tema no lo registren, la música de fondo del movimiento estudiantil fue el rock. La izquierda fundamentalista, leninista, heterónoma y autoritaria adoptaría la posición de los padres represivos y de los

[3] José Othón Quiroz Trejo, "Conversaciones con un militante imaginario del otro movimiento estudiantil" en **Revista A**, UAM-AZC, septiembre-diciembre 1986, p. 95.

burócratas nacionalistas, la iglesia retardataria y el Estado, al condenar al rock como música imperialista. El rock, convertido en un movimiento contracultural en importantes países del mundo, le disputaría a folcloristas y cantantes de protesta la hegemonía musical durante las jornadas sesenta y ocheras. Ambos movimientos se tocaban y a momentos se confundían y retroalimentaban, pero no faltaron los puristas que ideologizarían la disputa y que, a punta de charangos y jorongazos, lanzarían sus diatribas desde sus púlpitos latinoamericanistas contra el rocanrol.

Del lado de los folcloroides, como los llamaría Federico Arana,[4] estaba una identidad tan artificial e importada como el modo de vida de los rockeros y hippitecas en turno. La "música proletaria" y, por lo tanto, la neta para algunos jóvenes músicos militantes era la de protesta y la folclórica –*¿¿¿¿véeees????*–. Patria, muerte, venceremos, sangre, madre, revolución y diminutivos para resaltar la humildad de la clase obrera, de todos los campesinos del continente y desheredados del mundo –*"dale tu mano al indio/ dale que te hará bien/ encontrarás el camino/ como ayer yo lo encontré..." Atahualpa Yupanqui– ...¡y va la segundita!*

Hipocresía sexual de militante maoista, sectarismo musical equivalente a su sectarismo político-ideológico, maniqueísmo cultural –música burguesa versus música proletaria, música imperialista versus música latinoamericana: estalinismo sesentañero y dramatismo clasemediero caracterizaban a los folcloroides y sus seguidores–. Paradójicamente, las *Peñas* eran excelentes lugares para espiar las culpas de haber querido nacer proletario y ser irremediablemente pequeño-burgués, y ¿por qué no?, para darse su importancia, sentirse revolucionario por sentarse en un equipal, tomar café de olla y saberse de memoria o tararear algunas letanías cono-sureñas –*"Si se muere el cantor... muere la vida..." Horacio Guaraní*–, para catequizar y ser catequizado –*"a parir madres latinas/ a parir más guerrilleros/ ellos sembrarán jardines/ donde había basureros...", José de Molina*– y azotarse en el sentido más religioso del término hecho caló.

Por fortuna gran parte del movimiento juvenil estudiantil siguió la ruta del hedonismo faustico de los rockeros. El rock se convirtió en una actitud

[4] Federico Arana, **Roqueros y folcloroides**, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1988.

ante la vida. A la vestimenta y la greña larga se unieron las costumbres aprendidas de los movimientos contraculturales norteamericanos e ingleses. El rock pasó de las colonias clasemedieras, a las universidades y, de ahí, se extendió a la periferia de la ciudad. De la fiesta en el pedregal saltó al *hoyo-fonqui* pasando por algunos conciertos masivos. Era una rebelión con sus propios mártires y su iconografía en ciernes. Rebelión de mentes y cuerpos a ritmo de los *Doors, Peace and Love* –*¡we've got the power!*–, *Rolling Stones* –*Street fighting man*–, *La Revolución de Emiliano Zapata, Santana, Three Souls on My Mind* –*"Hay olor de pelea por las calles/...y no hay nadie que no quiera pelear/...es la revolución, revolución, revolución, revolución/ y esta esperando por ti..."*–, Janis Joplin, Javier Bátiz ... etc. etc.. Desafío dancístico con el cuerpo por delante, mostrándole a los viejos y al Estado lo que ellos no podían hacer: bailar incansablemente, tocar, rozar, frotar, sentir, demostrarles a los dominadores que se habían convertido en rocas –*"Soy una roca, soy una isla/ y una roca no siente penas/ y una isla nunca llora", Simon and Garfunkel*–.

La concepción y el ejercicio del amor cambió en los sesenta, el movimiento estudiantil y el rocanrol como modo de vida, sacudieron muchas virginidades indeseadas. Se comenzó a amar sin especulación, se cuestionaron las relaciones tradicionales entre el hombre y la mujer, se abrió una circularidad –horizontal y vertical– entre los sexos y los diferentes sectores sociales. Las generaciones anteriores, como dice Anton Arrufat, "no podían comprender, se amaban sin luz y con las medias puestas".

El rock de esta etapa creció en su ámbito espacial, del sur de la ciudad viajó a la periferia. El rock del noroeste, que venía desde Tijuana, al final de la era de los *covers*, fue copartícipe de los años en que los grupos dejaron de cantar en español. Se comenzó a cantar en inglés, se imitaba a los grupos norteamericanos e ingleses; los hippies autóctonos eran jóvenes con los huaraches plantados en el Anáhuac y las cabezas colgadas del Golden Gate: primera generación de norteamericanos nacidos en México, diría Carlos Monsiváis. Socialmente la composición de los rockeros incorporó a los adolescentes proletarios, a los semiproles del terciario y a la "lumpeniza" subempleada de la ciudad de México y

sus alrededores. hasta que llegó el Avandarazo y golpeó el frente rocanrolero del movimiento juvenil sesentañero, ante el beneplácito de folcloroides y dirigentes estudiantiles de una izquierda prematuramente ruca.

Del avandarazo a las marchas del CEU (1970-1985)

We don't need no education
We don't need no thought control
No more sarcasm in the classroom
Teachers leave the kids alone"
Pink Floyd

Los años subterráneos

Después del festival de Avándaro, el rock fue reprimido y en los años de la actividad política clandestina también optó por moverse subterráneamente. Nacido pequeño-burgués, con el tiempo adquirió eso que había marcado su origen: el carácter contestatario. El rock se moreneó y salió de los *ghettos* de la clase media, encontró su *underground* de la periferia. Durante casi tres lustros el rock y sus seguidores fueron estigmatizados y perseguidos. De nueva cuenta se dividió la composición social de la juventud. Los *chavos fresas* se convirtieron en *chavos disco*; los onderos y estudiantes de clase media optaron por el rock del primer mundo. En los días del boom petrolero se agasajaron comprando discos prensados en el país o importados de gabacholandia. Los más gruexos, los proletarios y proletarizados se refugiaron en los *hoyos-fonqui* de la periferia y del norte industrializado de la ciudad: con el trueque, la grabación pirata y el mercado informal como vías de acceso al rock. Los militantes ortodoxos y los jóvenes románticos se pusieron sus jorongos y, charango en mano, iniciaron su cruzada contra la americanización rockera... acabaron sudamericanizándose.

Entre el desmadre de identidades fundadas en la ideología y en las fronteras político-territoriales, algunos recuperaron su identidad generacional. Más urbanos que campiranos, se percataron de que, además de

lo ridículo que era mover la pélvis con una chacarera, el sectarismo musical de la pequebú-ilustrada se comenzaba a desgastar. El folclorismo dejó algunas huellas positivas: letras más elaboradas y en ocasiones, hasta poéticas y la inquietud de buscar raíces musicales más cercanas para fusionarlas con la música moderna.

Dos manchas se esparcieron sobre el territorio del valle de México, del centro a la periferia y de la periferia al centro. Se tocaron y, sin saberlo, se enriquecieron mutuamente. Los fundamentalismos se suavizaron. Ex-folcloristas y *protestalentosos* se abrieron, comenzaron a fundir las nostalgias de un pasado rural, los ritmos urbanos y músicas –territorial y culturalmente– más cercanas como la afro-antillana, la afro-brasileña y la afro-americana: el bossa nova, el jazz, el blues, la rumba, el son jarocho, la música prehispánica y, ¡por fin y sin culpas!, *el rock*, que fue aceptado como base de la música de la juventud en movimiento de las macro-urbes mexicanas. A marchas forzadas se inició la llamada nueva música popular mexicana, no muy mexicana y muy poco popular, pero con el mérito de haber dejado atrás su religiosidad y su fatuidad pseudo-revolucionaria, para comenzar a buscar un contacto más real con sectores más amplios, la realización del ¡únete pueblo! de los músicos universitarios y el ¡únete público! de los rockeros de la periferia.

El territorio de los encuentros y desencuentros del rock fue el centro-sur y la periferia del DF. En Ciudad Universitaria, en el Museo del Chopo, en el Teatro de la Facultad de Arquitectura, en dos o tres efímeros bares; a través de conciertos, concursos y festivales, el rock recuperó para sí a los jóvenes músicos que regresaban de sus experiencias en Peñas y mítines o festivales políticos. En la periferia –frontera de lo rururbano–, el rock incorporaba a sus tocadas subterráneas a los *rural-punks* –jóvenes emigrantes o hijos de emigrantes de reciente incorporación a la vida cotidiana de una urbe gigantesca–; el lado oeste de la ciudad, cuna de Panchitos y demás bandas nacidas en la década de la crisis económica, también se volvió rockero.

Las fronteras territoriales y los grupos se tocaron en sus búsquedas mutuas. De la periferia venía el *Three Souls in my Mind* con algunos lustros de experiencia en cantar en los márgenes, con letras que incorporaban el pasado de la música popular mexicana, en una rara mezcla

de *rhythm and blues* muy defeño, con voz gangosa y arrastrada y letras que bien podrían haber sido compuestas por José Alfredo Jiménez, canciones que captaban un *blues*, tan melancólico como el corrido o el huapango y tan estridente como la canción ranchera. Historias cortas de urbanitas marginales y reventados, *corridos-rock* de jóvenes abandonados –"*Oye cantinero/ sírveme una copa por favor/ quiero estar perdido/ yo quiero sentirme de lo peor/ quiero tomar mucho/ quiero tomar mucho para olvidar/ .../ pues la mujer que quiero/ con otro se fue a bailar*"–. Protesta de juglares preocupados con la economía política de la marginalia: "*te suben la renta, te suben la luz, te suben el agua, la leche también; subieron la mota, también el alcohol y López Portillo va a ser el ganón*". *Rhythm and blues* chilango que le permitió al *Three Souls* –con todo y su fatalismo cristiano– mantenerse al margen de los monopolios de la industria cultural, grabando en disqueras de tercera, tocando en cárceles, identificándose con la lengua de sus seguidores –español más caló defeño– y con sus vicisitudes diarias. El *Three Souls* fue el puente para futuros desarrollos del rock nacional que se encontró con otros pioneros provenientes de las universidades y de los residuos culturales que había dejado el sesenta y ocho.

Del centro y hacia el margen estaban músicos como Jaime López y Rockdrigo. El primero había asimilado críticamente lo rescatable de la música de protesta setentañera. Después de su disco-deslinde con un movimiento convertido en discurso, grabado junto con Roberto González y Emilia Almazán,[5] Jaime López emprende una carrera donde sus irónicos juegos de palabras van acompañados de los más variados

[5] *Roberto y Jaime*, **Sesiones con Emilia**, Discos Fotón, LPF 033. Antecedentes de una música del desencanto –*y con qué fin/ toda esta dialéctica en la historia/ para qué ir al paraíso estando muerto/ para qué alcanzar la gloria estando vivo/ si la gloria está muy lejos de este huerto*, Roberto González–; portadora de los azotes de los sectores menos mesiánicos y martiriológicos del sesenta y ocho y sus ecos; igualmente crítica pero llena de sentido del humor –*y qué hicimos de estas rebeldías/ pues nutrir las viejas agonías/ y engordar las mismas jerarquías/ hasta de tontos anarquistas/ los Rolling Stones nos culparían*, Jaime López–. Continuadora de una veta abierta hacia muchos años por Enrique Ballesté, la música de este trío efímero dista mucho de los lloriqueos panfletarios de los folcloroides de la época, y abre una brecha para la música de rock de finales de los ochenta y principios de los noventa.

ritmos: rock, reggae, rumba, guaracha, polka, redoba, en la ruta del *tex-mex* al *mex-tex* y de lo que sería la base de la música moderna de los noventa, de un rock más iconoclasta, menos fundamentalista, más abierto a la fusión con otros ritmos y géneros. También proveniente de Tamaulipas, Rockdrigo González consigue retener a la raza rockera de la periferia con las notas de su lira, su armónica bobdilanesca y las letras sobre una juventud madreadísima por la crísis de los ochenta. Buscador de la identidad de un rock nacional y contestatario desde los márgenes, Rockdrigo urga en la síntesis de lenguaje, actitudes y respuestas de los hijos de la caída definitiva de la otrora estable economía nacional, para proponer un rock más cercano a esa identidad de rata de una vieja ciudad de hierro, de esos perros de periférico; música para las fugaces experiencias de un distante instante, de un asalariado o de cualquier joven citadino que no tiene tiempo para cambiar su vida[6] . Su llamado *rock rupestre* pasó a formar parte de los diferentes senderos por donde exploraron los del *Three Souls* y Jaime López que, más adelante, revitalizarán al rock más académico de los grupos del centro-sur de la ciudad, entre quienes jugaron un importante papel el *guaca-rock* del hoy decadente *Botellita de Jerez* y el *rock progresivo* que terminó en pop de *Chac-Mool.* Guillermo Briseño, como promotor de buenas letras y un rock de fina hechura, también influyó en la construcción del rock mexicano contemporáneo.

El lado obscuro de la década

Crisis, terremotos y revueltas caracterizaron la segunda mitad de los años ochenta. Entre los escombros de una economía y una ciudad en ruinas, la juventud obscura de la cordillera oeste del DF, los *peque-darks* del sur y jóvenes estudiantes preparatorianos y universitarios se encontraron en el movimiento estudiantil de 1987. La compleja figura social del joven-estudiante-chavo-banda, trabajador o desempleado,[7] participó en

[6] Frases tomadas de *Rodrigo González*, **Urbanistorias**, Discos Pentagrama, CP-042.
[7] José Othón Quiróz Trejo, **Reestructuración capitalista, clase obrera y movimientos sociales en México: un recorrido histórico.** Avance de investigación, UAM-A, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Julio de 1988.

el movimiento de 1987 donde el rock encabezó las marchas. Rock como el de *La maldita vecindad y los hijos del quinto patio* y mantas traduciendo frases de roqueros como *Pink Floyd* –"*no queremos control del pensamiento ni obscuro sarcasmo en el salón de clase*"– pasaron a ser parte de los estandartes y ritos de una revuelta que cerró una década de derrumbes físicos, económicos, políticos e ideológicos. Paradójicamente, la llamada década perdida para la economía mexicana no lo fue para el rocanrol, en ella se fueron fogueando y fermentando los grupos y la música que le darían un nuevo impulso al rock en los noventa como: *Caifanes, Maldita Vecindad, Real de Catorce, Santa Sabina*, etc.

El rock del fin de siglo: actualidad prospectiva

"Antes de que nos olviden
haremos historia
no andaremos de rodillas:
el alma no tiene la culpa"
Caifanes

Años pintados de negro

Entre lumpen-rupestres y rupestres ilustrados; músicos del canto nuevo, neo-troveros, jazzistas en ebullición, etno-roqueros; blusistas de conservatorio y blusistas autodidactas; resistentes al comercialismo y constructores de un pop de calidad; entre el margen y lo instituído, el rock mexicano del inicio de la última década del siglo se resiste a su *pasteurización* y, en su mayoría, continúa siendo una música y un modo de vida, a pesar de los fuertes embates del rock normalizador de Televisa.

Muertos los dioses del pasado-presente, arrojadas al fuego las muletas, ejecutados los padres conceptuales, la entrada a los noventa se pintó de negro. En una atmósfera neo-conservadora de resurgimiento de fundamentalismos religiosos, de obstáculos al ejercicio de la libre sexualidad y de penalización de las drogas, el rock mexicano transita hacia la producción de un pop que preserve su calidad, combinado con la elaboración de una música más allá de los condicionantes que establece

su comercialización –en la era del *compact*, dos o tres éxitos bien pueden venir acompañados de canciones donde los grupos suelten más su creatividad–.

El rock vive un buen momento, a excepción de las canciones cursis y banales a las que Televisa les pone música de rock, la mayoría de sus temas y sus corrientes mantienen una postura contestataria. Desde el rock y el pop para la clase media, que mezcla los ritmos caribeños, la polka norteña, la tambora sinaloense, el son jarocho, el mambo, etc., con excelentes letras que le cantan a una ciudad alienada, a la soledad de sus habitantes, a las angustias de sus jóvenes en busca de identidad; historias de urbanitas finiseculares, desempleados y marginales, que viven entre la inadaptación y la locura que produce una cultura conservadora y autoritaria y una economía en crisis, que los obliga a emigrar o exiliarse dentro de su propio país; canciones de rebeldía contra el orden familiar, psiquiátrico, policíaco y estatal; cantos al amor del fin de siglo defeño, en un ambiente deteriorado y una salud amenazada –*Caifanes, Ansia, La Lupita, Crista Galli, Consumatum Est, Santa Sabina, La Castañeda, La Maldita Vecindad, Café Tacuba, Juguete Rabioso, Los Amantes de Lola, Fobia, Ozono, Kerigma, Mamá-Z*, etc.–.

Hay otro rock, el de la tribu, como le llama Pablo Gaytán,[8] que tiene su base territorial en la periferia del Anáhuac –Pantitlán, Neza-york, Tlalnepantla y, circunstancialmente, el lado oeste de la ciudad–. Con grupos que van desde lo que le queda de marginal al *TRI*, hasta *Mara*, la *Banda Bostik, Juan Hernández, El Haragán y Compañía, Las víctimas del doctor Cerebro* –antes *Heavy Nopal*– y las bandas *hardcoreras* o *heavymetaleras* como *Desviados, Nopálika, Los Cadáveres, Luzbel*, etc. que convocan a la raza más gruexa de la última década de este decadente siglo. Sus letras semipanfletarias recrean la cultura del reventón, del pasón, del desempleo, de la persecución policiaca, etc. Rock efectivista de pocos recursos, rock del caos, rock apocalíptico para una ciudad que se cae a pedazos y que cuelga frágilmente de las nubes de los gases de su modernidad inalcanzable.

[8] Pablo Gaytán Santiago, "Rock de la tribu", en **Memoria de Papel**, Año 1, No. 2, octubre de 1991, pp. 97-98.

En medio de estos dos flujos, corren las aguas de los herederos del rock rupestre. Grupos como *La Camerata Rupestre, Qual, Follaje, Trolebús, Nina Galindo, el Haragán y Compañía, Tex-Tex* y, en cierta medida, Real de Catorce y Sangre Azteka, se caracterizan por la fuerza de sus letras y la búsqueda de un encuentro con la problemática social de los jóvenes del inframundo rocanrolero de una ciudad, con público y sujetos tan diversos, como para alimentar miles de historias e infinidad de corrientes musicales que las narren.

En este escenario, el rock se construye su identidad, hay pesimistas que piensan que, en su crecimiento, el rock está perdiendo fuerza; que, en su entrada al mercado de la cultura urbana, está perdiendo calidad. Sin embargo, es indudable que en los últimos años las imágenes urbanas cantadas en nuestro idioma le han dado al rock las bases para un desarrollo futuro que depende de los propios grupos, sus seguidores y la posibilidad de abrir el ostión de hierro de la industria cultural nacional, tan corporativa y paternalista como el propio Estado mexicano. Las prohibiciones para la apertura de lugares para escuchar y bailar rock, para abrir estaciones radiofónicas independientes del Estado o de los monopolios privados y la eterna amenaza del cierre de los espacios ganados, frena la creación de una cultura más autónoma y creativa donde germinen el rock y la música mexicana del siglo veintiuno.

De la globalización a la venganza de Moctezuma

El rock mexicano de los noventa es un modelo por armar, formado de diferentes grupos y corrientes, donde caben las vivencias, los gritos, los sueños y las utopías individuales y colectivas de una juventud heterogénea. Espacialmente se convierte en un fenómeno de alcance nacional y todo parece indicar que, en su expansión, se fundirá con músicas y ritmos regionales. El futuro nos puede reservar, si no se mantienen las inercias centralizadoras, un rock regionalizado; tal vez estemos ante la emergencia de la *redoba-rock*, del *rockson-jarocho*, o de un reggae nacido en las costas del Caribe mexicano.

Estas tendencias nacionales tienen su contraparte complementaria en las posibles consecuencias culturales de la globalización económica que se avecina. Con ella llegan nuevos grupos e influencias musicales, nuevos y más baratos instrumentos, lo que permite el incremento de bandas rockeras. Los impactos de este fenómeno, a pesar del pesimismo de algunos, serán mutuos. No debe despreciarse la presencia, cada día más fuerte, de los grupos que encabezan esa verdadera moderna venganza de Moctezuma. Junto con la emigración, el chile y la tortilla, Zapata y la Virgen de Guadalupe, el sur de los EUA está siendo verdaderamente bombardeado por la presencia de abominables grupos pseudo-rancheros como *Los Temerarios, Los Yonic's, Los Bukis, Los Pasaportes* y demás variedades de este proto-género musical. La influencia de su música comienza a sentirse en lo que se está produciendo en el sur gabacho, lo que en principio fue propiciado por la emigración de auténticos grupos de música norteña, cuya influencia fue recogida en el rock de *Los Lobos*, hoy incorpora a esta tricolor oleada electro-ranchera como parte de un fenómeno musical de mayor envergadura, por lo menos en su extensión.

Epílogo

En esta ciudad de arbotantes boquiabiertos, teléfonos destripados, pavimentos iridiscentes, cielos apagados y azoteas calvas y tiñosas; con sus noches donde danzan las muchedumbres silenciadas en el día. En este *hoyo-fonqui*, infinita tortilla alfombrada con luces neón y de mercurio –a pesar de lo incierto y neoconservador de los tiempos–, la creatividad transclasista y contracultural está procesando el rock del fin del milenio mexicano. Al margen de la industria cultural, de las imágenes fugaces de la sociedad del espectáculo, de los cantos sirénicos de las corporaciones culturales y políticas, el rock en México todavía es joven y rebelde.

San Bernabé, 1992.





banda de subjetividades

Maritza Urteaga Castro Pozo
Escuela Nacional de Antropología e Historia

En trabajos anteriores he sostenido que el rock mexicano puede observarse desde diferentes acercamientos en su proceso de constitución histórica: esto es, como género musical, como campo de producción cultural, como matriz cultural simbólica (o espacio de creación de diversas manifestaciones culturales), así como espacio o lugar de interpelación de agregaciones/colectividades/tribus juveniles.

En México el rock tiene más de 30 años de existencia. Son varias las generaciones de jóvenes urbanos que han hecho de él su lugar de reconocimiento-identificación como jóvenes y rockeros y, por tanto, distintos a otros jóvenes que habitan la misma ciudad. Desde estos lugares de consumo de rock se proponen tres generaciones básicas (o fuertes) rockeras en México: la generación rockanrollera de finales de los 50 y gran parte de los 60, la generación "ondera" de finales de los 60 y gran parte de los 70 y la generación punk de los 80. Obviamente, una generación básica/fuerte no excluye la existencia de otras colectividades simultáneas ni mucho menos las generaciones liminales como la de mediados de los 70, por ejemplo. También, y sólo para los fines de este texto, se asume que cada período básico del rock en México está relacionado principal, aunque no exclusivamente, a un sector social juvenil, a una postura frente a la industria cultural y a una forma de agregación juvenil.

También es necesario acotar que gran parte de la historia del rock y del personal rockero mexicano ha estado signada por la exclusión

institucional y social (prohibición-censura-represión abierta) que es vivida después del festival de Avándaro (septiembre de 1971), producto del generalizado clima represivo contra cualquier "joven rebelde", desde el movimiento estudiantil del 68.

Los rockeros encontrarán dos formas básicas de sobrevivir, e incluso, de sobrepasar la "larga noche". Por un lado, muchos de los onderos clasemedieros se refugiaron en los discos importados que podían adquirir o escuchar por medio de cuates que viajaban al extranjero para traerlos, evitaron los "hoyos" y acudieron a todos los locales públicos que se abrieron y cerraron constantemente por la intransigencia adulta. Por otro lado, otros "onderos" dieron vida a los "hoyos fonkies" en las colonias populares de la ciudad como Santa Fé, San Felipe de Jesús, Barrio Norte, Iztapalapa, Tlalnepantla y, en la década del 80, Cd. Nezahualcóyotl. En los 80, además, en estos últimos barrios el rock penetrará los CCH's, Prepas y Vocas.

Durante gran parte del 70 y algo del 80, la primera de estas formas de sobrevivencia posibilitará el desarrollo de colectividades de jóvenes con un muy buen gusto por el rock que está haciéndose en otros países (a través de obtener y "rolar" discos y folletería foránea); grupos de chavos reunidos por el gusto de escuchar en común la música rock, que se harán cuates vivenciando también otro tipo de actividades en conjunto: producción de literatura urbana rockera, teatro, plástica, fotografía, dibujo, poesía, círculos de yoga/meditación, círculos políticos, etc., y, por supuesto, lo producido como rock por ellos mismos.

La segunda de las formas de agregación rockera durante ese mismo lapso de tiempo, dará lugar a otro tipo de joven rockero(a) con un gusto por el rock hecho en los hoyos, algo sucio, distorcionadón, por el rock pesado y algo antiguo que se pasaba en las radios y aquel editado por las casas disqueras nativas. Bandas de chavos(as) consumidores de folletería (revistas, cómics) rockera hecha en México, amantes de rock en vivo y en español, que hicieron de la tocada un espacio ritual simbiótico entre músicos y audiencias, que gustan del caminar en banda por las calles y de expresarse a través del mural callejero.

Quisiera acotar que los tipos de rockeros arriba caracterizados no representarían más que los dos polos de un péndulo cuya oscilación

cubriría la variedad del espectro de bandas de chavos urbanos en ese lapso de tiempo en el D.F. y Cd. Nezahualcóyotl.

La presente ponencia intentará responder: 1) ¿cómo se construyeron estas dos formas de ser rockero en el México urbano?; 2) ¿por qué ambas formas se creen parte de un sólo *ser colectivo*?; y, 3) ¿cuál es el motor de las redes de relaciones convocadas por el rock en ciudades masivas como la del D.F. y Neza?

Se han seleccionado fragmentos de discursos de dos personajes pertenecientes a dos generaciones rockeras y a dos sectores sociales juveniles. El objetivo es iniciar ilustrando –desde una perspectiva antropológica– parte de las respuestas a las preguntas, para después pasar al análisis de las mismas. Los relatos están seccionados alrededor de un eje básico: cómo se forma un ser rockero: 1) a nivel individual y 2) a nivel social: a través de redes y espacios de socialización que ellos mismos se dan. Parto de lo siguiente: para abordar las formas de agregación social es necesario (primero) ubicarlas y (segundo) penetrarlas. Esto último en concreto significa penetrar sus espacios, penetrar sus redes de socialidad a través de sus vivencias en ellas y por ellas y, dejarse llevar por esas redes hacia otras redes y espacios, que también forman parte de sus universos en tanto amplían sus horizontes afectivos y culturales.

Soy gente de la contracultura: la generación del sonido A: formación musical individual: los discos

"¿Cómo llegamos al rock? Soy de clase media acomodada y desde muy chico hubo una afinidad hacia la música, un sentirte identificado con los sonidos como forma de comunicación. Creo que todo empezó con un sencillo de los *Rolling Stones*, *Satisfaction*, tenía entonces yo 7 años... yo entendía un poco de inglés, *I can't get no satisfaction*, me quedé de a cuatro, fue un problema vivenciarlo. Tal vez de allí el gusto, pues era lo único que no cuajaba en el ambiente. El siguiente paso lógico fueron Los *Doors*, la poesía de Morrison fue para mí algo más significativo que las letras de los *Beatles*. Estaba yo ya en secundaria y había escuchado lo que mis hermanos escuchaban: *Beatles*, *Chicago* y la primera etapa

de los grupos mexicanos, interesantes porque, por lo menos, comunicaban algo. Dí con los *Doors*, seguí con más de los *Rolling*."

Socialización: redes de sociabilidad: la escuela/otros ámbitos

"En la escuela había un grupo al que nos gustaba *Led Zepelin, 10 Years After, Moody Blues* y así. Eramos los de pelo largo, a algunos no sólo nos gustaba la música en sí, sino también el aspecto rebelde de ella, lo más importante entonces era la identificación personal con esa música pues nos permitía una expresión individual. Eramos los diferentes, los que no formábamos parte de la bola, era traer el pelo largo y ser los más pesados, es decir, escuchar la música más pesada. Tal vez no entendíamos todas las letras. Ya en Prepa, fuimos escuchando rock progresivo: *Pink Floyd* al comienzo, luego los italianos como *Esperanto, Banco, Aqua Frágile* o *Area*, un grupazo del *underground*, ése fue mi primer acercamiento al underground. En la escuela ya éramos identificados por los otros grupos (de futbolistas, los de las misiones u otros) como los rockanrolleros. Nosotros éramos la antítesis de las vías ordenadas de la escuela: los que sacábamos al maestro de la clase, los más activos, los más ocupados. En ese momento, la forma de relacionarme con otras gentes o de clasificar a mis amigos empezaba por la música que oía. Si íbamos a la disco, éramos los más raros de la disco, los que bailábamos más loco, los que no traíamos un *fashion* muy acá sino un pantalón de mezclilla todo roto y eras el más desinhibido. Lo que pasaba era que te empezabas a identificar con otras gentes que no eran de nuestro medio social...Desde entonces yo conectaba con las gentes en el metro, con los *office boys* de la oficina, con el cuate que recogía la basura, con el de Televisa y todo a través de la música rock. A través del rock y de las gentes del rock tienes acceso a una cultura mucho más amplia: conocí el teatro, el cine, la danza, los *hoyos fonkies*, las exposiciones de barrio...todo a través de ese grupo de gentes. Yo vivía en la calle todo el día porque era rebelde, cuestionaba las reglas. En la escuela era un opositor público al sistema. A mí, el grupo rockanrollero me dió acceso a otra cultura, el grupo te culturizaba, el grupo se preocupaba de tu cultura, de tu apertura mental..."

Redes de sociabilidad: redes espaciales: radio/discos (música importada)/revistas/música en vivo/otros espacios

¡Nosotros fuimos el resabio del movimiento *hippie*–algo de la cultura de la paz y el amor–, pero también de la visión neoyorkina o inglesa de la vida. Siempre había referencia de alguien que había viajado, que había estado allá y era común tener amigos extranjeros. Pero la verdad es que como rockanrollero lo que te interesaba era saturarte, estabas abierto a todo, ibas a todos los lugares, veías todas las cosas... No teníamos espacio alguno para nosotros, la tira te perseguía y te echaba "el carrujo" al coche siendo que no eras pacheco. Leíamos a García Márquez, muchas revistas, yo el *Rolling Stone*, la sección cultural de Excelsior, La Cabra, la revista de la UNAM, una chingonería, en mi casa siempre había el *Time* y a mi me gustaba el *Scientific América*. Lo que yo no leía eran las revistas rockanrolleras mexicanas, el Conecte o el Sonido eran chafísimas...

"La represión del 68 contra los jóvenes significa suspender el movimiento de rock existente. Luego vino Avándaro y la represión estuvo brutal. En la radio lo más pesado que empezaron a pasar era *Chicago*, excepto en Radio 590 y en Radio Capital, que había una hora de los *Stones*, pero la producción nacional de rock en radio, cero... No queda más que el *TRI*...Empiezan los *Hoyos fonkies*, el *HIP-70*, que está entre medio abierto y medio cerrado, están *Size*, *Dangerous Rhythm*, el grupo del *Capitán Mafafas*; era Walter Schmidt, el *Decibel*, un grupo de progresivo mexicano... Durante toda esa época la música que yo oía era importada; era el 73; aún estaba en la Prepa, yendo a poquísimas tocadas en el Hip-70 y oyendo muchísima música importada dentro de un grupo que éramos como una cofradía de gentes que intercambiábamos discos (no existía el Chopo). Los comprábamos en el HIP-70 (muy caros) o en una tiendita por la calle Extremadura, Flash 2000... Era un cuate que tenía verdaderas joyas a precios razonables, era como una primera tienda de la contracultura y este cuate era pre-punk o algo así, siempre vestido de negro. El punto de afinidad con él estaba en que te vendía los discos porque probaba que tú conocías de ellos".

Redes espaciales: hacia la formación integral: la comuna

"Empezamos a pensar en la contracultura y a hacer cosas que no eran normales como andar en bici, reconciliarnos con la naturaleza, ir a campamentos nudistas y, al poco tiempo, tres cuates formamos una Comuna en Tepepan y armamos grupos de música que tocaban en casas, uno de ellos fué el *Trade Mark*. Conocías a la gente en directo y la experiencia duraba hasta que se iba la gente, se acababa la experiencia y se acababa el contacto, era parte de ser contracultural. En Tepepan y en la Universidad empezamos a ver las cosas de una manera más intelectual, que Marx y el materialismo dialéctico y también vivir el rock de manera contracultural porque era *underground*, no había espacio alguno, abrían algún local y lo cerraban de inmediato. Aunque en la Universidad sí habían grupos progresivos y el blues permaneció vivo. Escuchábamos discos que rolábamos entre varios cuates, siempre lo último, *Kraftwerk*, *King Crimson*, Brian Eno o Bowie. A lo mejor éramos como una *avant-garde* y estábamos con el rock de vanguardia, así nos llegó *Sex Pistols* o *The Clash*, que algunos cuates hicieron circular hasta la banda, pues te conectabas con la banda de la Narvarte, de la Modelo, Neza aún muy incipiente. Había Radio Educación y Radio UNAM con algunos programas; el programa Vibraciones, en Radio Capital, con excelente producción y con lo último y lo mejor del rock progresivo, era a las 10 de la noche entre semana..La gente de la contracultura tuvo el gusto por el buen sonido, ese era el rollo, diferente a la música de los grupos de hoyos..."

Aquí uno nunca termina de aprender: la generación de la imagen
B: formación musical individual: medios masivos: tv/radio

"Yo llevo diez años rocanroleando, pero hay tipos que ya llevan quince, veinte, desde los sesenta. Hay un tío, le decían el Lobo, ahora debe pasar los 40, barbonsísimo y una mata de pelo, que cantaba con el *Foramen*, uno de los grupos más locos y pesados de Neza. El rol es que ellos sí

han avanzado, su vida no se limita al grupo o a fumar. El rol es ése: que para él también fue su vida.

"A los 8 años, en tercero de primaria, fue cuando oí a mi primer grupo rocanrolero, los *Secos y Molhados* del Brasil. Yo oía la música de mis jefes, cuando empecé a cotorrear me impresionó todo tanto. El primer grupo que me impresionó de a de veras fue éste, era un grupo de *hard-rock* bien jipi. Vinieron aquí en 1975 y los ví en la tele, en el programa más conservador de todos los tiempos, Siempre en Domingo... Ellos completaban un paisaje brasileño, las montañas, el sol y sus tres caras juntas eran un paisaje, pero cada uno era un maquillaje bien loco. Vestidos a la usanza del carnaval de Río, unas faldas hawaianas, el vocalista Joao, traía envuelto un chongo, y del chongo le salía el pelo para atrás, larguísimo y para arriba tenía penachos de plumas, como de pavo real, y con brazaletes, cascabeles, semilla de plantas, todo. Los otros dos chavos, uno en los teclados y otro en las percusiones era un show verlos. Aquí pegó mucho la canción que decía "Vira, vira, vira". Acabando de cantar un gesto muy loco de Joao, se abrió de piernas, sacó la lengua y haciendo vizcos los ojos, se veía casi desnudo. una sola canción y los corrieron de Televisa... Había una estación de radio, Radio Capital, y ahí programaban rock. Como esperaba oír a los Secos y Molhados, también tenía que oír las otras canciones y los otros grupos. De repente se me iba pegando una que otra cosita."

Socialización: redes de sociabilidad: la escuela
Redes espaciales de comunicación: las revistas/la radio

"El cambio a la secundaria fue más pesado. Cuando entré yo no conocía a ningún grupo, me aburría el inglés. Los *Secos y Molhados* me gustaban porque cantaban en portugués y algunas palabras se parecían al español y era rechistoso, era una impresión muy pueril. En la secu conocí al *Three Souls in my Mind*, al *Kiss*, al *Lou Reed and Hite*, al *Black Sabbath*, al *ZZ Top*, a los grupos pesados de esa época. Conseguí mi primer disco de *Kiss*, me impresionó la imagen –por unas revistas– y todo el rol, porque primero los llegué a ver por imagen y luego me comenzó a impresionar la música. Luego conocí a un grupo de México, *La Semilla del Amor*

–también maquillados– y nadie los conocía, un grupo jipi bien loco, vestidos en cuero negro, botas, todo bien glamoroso, también el *Ritual*. A mi me impresionaban las matas larguísimas. Empecé a poner atención a la imagen y luego a la música y ya se te va metiendo. De repente ya estás clavado en la música y ya estás atascado de grupos. En el 79 entré a la secundaria y empecé a oír música de a de veras: Radio Capital, Radio Exitos, había un programa que se llamaba El Lado Oscuro de la Luna, salía en Radio Educación, que ponían mucho rock progresivo, mucha onda psicodélica y mucho pesado. Estaba Radio Distrito Federal, que ahora es Estereo Joven, que tenía un programa que se llamaba Más allá de la Música, puros *Beatles*, discos piratas, a las diez-once de la noche oyendo música bien loca. Oí los primeros grupos de *punks*, pero yo no sabía qué eran. A las diez-once de la noche se aventó 10 años un programa que se llamaba Vibraciones, parecía un ritual religioso. Oyendo el radio y leyendo y empezando a hacer tu colección, que grababas un programa o que ibas a la discoteca y te comprabas un disquito sencillo o un LP cuando me empezaron a dar más los domingos. Por aquel entonces había un chingo de revistas rocanroleras: Toca Rock, Música de onda o los libros Rock de Conecte. También se dió la cosa de los escritores de la onda, literatos como José Agustín, Parménides García Saldaña... El 79 yo había visto imágenes de los *Sex Pistols* y me decía 'si están vestidos bien locos', pero no sabía qué onda con su música. Luego, cuando entré al CCH conocí a un resto de rocanroleros, empecé a rolar con el Pepe, su hermano tocaba en un grupo... Un chavo que se llamaba Marcos tocaba la guitarra y la armónica, tocaba blues, cantaba en inglés muy bien. De repente se ponía a tocar y se juntaba una borreguiza entre 50 y100 gentes viéndolo tocar en la explanada, bien espontáneo. Con el tiempo se volvió todo un músico dentro de la línea rocanrolera, y formó un movimiento dentro de la escuela."

Redes de sociabilidad: el barrio/las bandas rockeras
Redes espaciales: los hoyos/los grupos en vivo

"Con el tiempo se hizo un clan, por el 83-84 fue el apogeo de grupos de rock. Ya avanzado el rol, conocería a toda esa bandísima de Santa Cruz

Meyehualco y la de la San Felipe de Jesús: el Amaya, el Soldado, el Pillo. Ya varios conjuntos: el *Sanki Blues*, el *Tierra Sólida*, la *Joggy*, el *Thor*, la *J's Band*. El *Tierra Sólida* fue el mejor de Neza durante mucho tiempo, el baterista es hermano mayor de mi cuate el Rafa. Todos tocaban casi lo mismo, rock pesado y metaloso. Con eso de la apertura musical en el paso de los tres años en el CCH, aunado a la onda punkosa y a la *underground*, ola a *Jefferson Airplane*, al *Velvet Underground*, al *New York Doll's*, empecé a rolar.

"Había en aquel tiempo varios salones. En Neza estaban el Covadonga, el Herradero (un estacionamiento), el Pabellón; en el Distrito, el Revolución (unas bodegas), el Bucareli, el gimnasio de boxeo Juan de la Barrera, la Cascada, la Presa.. todos *hoyos fonquies*. Allí es donde se tuvieron que refugiar los rocanroleros despuecito de Avándaro, donde se dió una represión bien loca al rock, sobretodo al hecho acá y cantado en español. La serie de razzias hicieron que el rocanrol no pudiera expresarse ya a nivel público. Hubo grupos como *Antorcha* o el *TNT* que empezaron a ser más concientes, a cantar en favor del pueblo. Entons', todo se reprimió por pesado... Los hoyos estaban en los barrios..."

Redes de sociabilidad: la formación del ser rockero o la relación ética

"Los más grandes, los que siempre rocanrolearon, pues ya tienen 40 años, los que agarraron el rol desde jóvenes, respetados entre los de la misma banda porque conocen más, te hacen abrir los ojos. Es como un nivel escolar. Empezando a uno le vale queso y es un desmadre: rompes vidrios, te sientes muy gandalla, te agandallas con cualquiera, y te comportas como un ñero. Y es porque estás morro y no sabes qué marca, como yo hice. A mí me tocó que me llegaran a parar mis tacos, porque yo salía muy gandallita hasta que un día uno más grande, ruco ya, me dió unos mazapanes. Entons', ya agarras la onda, a punta de madrazos primero y luego escuchando, poniendo atención. Hay una cosa: aquí nunca, nunca, termina uno de aprender. Conocer algo no implica que tu te vuelvas altanero o patán, sino que, al contrario, tienes que seguir manteniendo un cierto grado de humildad a la hora de escuchar a los

demás, porque vas a sacar algo bueno de ellos y ellos a la vez van a aprender de tí, es recíproco. Todos aportamos algo, incluso cuando la regamos, ahí nos tienes regañándonos."

El año del pasón musical: ampliación de las redes y espacios de sociabilidad: jipis, rockers, punks

"El 82 fue un pinche año para mí, tenía 14 años y todo me pegó con tubo a la vez, me atascaron de todo. De repente yo ya traía la vibra rebelde, ya traía la onda del rocanrol que era rebeldía pura, yo sabía que Elvis había sido rebelde en algún tiempo, pero yo era rebelde por ser rebelde, no tenía una idea política fija. Fue mucho después cuando leí el sentido punk de la anarquía, la autodestrucción y todo el rol.

"Ese año conocí al Zombie, era mi compadre a la hora de salirnos a las tocadas. Mi primera borrachera fue con él. El quería aprender música de mí y yo quería aprender mañas y todo eso con él. Le gustaba el *Three Souls*, no acabó la primaria, pero éramos bien leñas, como hermanos. Hasta ahora hay una sinceridad a toda prueba, nos decíamos nuestros defectos y después de pelear un rato acabábamos de cuates. Cuando yo no tenía, él me daba y al revés. Era mi hermano de la calle, nos la pasábamos viendo pasar a la gente, escuchando un disco a todo volumen las horas. Eramos rocanroleros de mata larguísima, siempre bien mugrosotes, casi no nos bañábamos. Se nos revolvieron las cosas a los dos, por andar leyendo de la contracultura, de la onda estética y todo eso, decidimos empezar nuestra propia facha. Luego nos fuímos a rolar con los Vampiros de la Sor juana. Estaba en el CCH, con ellos empecé a bajar al Tianguis del Chopo, cuando aún estaba fuera del museo. Todo el mundo intercambiaba discos y cassettes. Ese mismo año me relacioné con mucha gente, yo le hablaba a todos los de los puestos porque traía la onda jipi de hablarle a todos en buena onda... Conocí a los jipis proles del Chopo, oíamos un resto de grupos que en mi vida había oído, grupos ácidos, que Janis, un resto de psicodelia, mucho folk (Dylan, Baez, Donovan y otros). Con ellos anduve un resto cotorreando, me gustaba el *glamour* jipi... Luego me empecé a juntar con los de mi cuadra, los Rockers. El Zombie me presentó al Lalo, que

sería luego nuestro compadre a muerte. Dejé de andar jipi, me adapté a la onda rocker, ya de negro, pantalones de mezclilla entubados y unos zapatos que se usaban por la onda de *Kiss*...Luego serían los *punks*, con sus pinches fachitas, pieles de leopardo en las chamarras o plumas y los manchones, maquillados, unas ojeras de mapache o se partían la cara a la mitad con el maquillaje, un lado blanco y otro negro. ¡Verlos era impactante! Incluso había un güey que estaba rapado y que tenía un mohicano de puros picos de tierra.. chamarras hechas por ellos mismos de correas, mallas, botísimas pesadas para madrearse, clavos, navajas, atravesados así de los cachetes con los seguros, la onda autodestructiva. Y el baile era impresionante, una nota apache, una nota lo más degradante posible. Era una visión bien pesada, bizarra. Y nos metimos..."

Cómo se construyeron estas dos formas de ser rockero

Podríamos hablar de dos momentos en la formación de cada *ser rockero*. Un primer momento constituido por algo que denominaremos *formación musical* (como *rocker*) y un segundo momento, *formación del ser rockero* (integral).

El primer momento en A está caracterizado por la introducción abrupta/impresionante del sonido (vía disco) de un grupo de rock, o lo que es lo mismo, por la apropiación por parte de A del sonido de los *Rolling*. Es a través de la forma estética (de la sensación y/o sentimiento) que le provoca el sonido/ruido rock que A empieza su búsqueda personal por la música rock. Después de *Satisfaction* nada es mejor que los gritos de Morrison/*Doors*, que A por su mediano entendimiento del inglés logra registrar, otra vez sensiblemente, en la poesía de Morrison. En su búsqueda (recorrido) personal establece redes de sociabilidad con otros chavos que, al igual que él, se sienten atraídos sensiblemente por la misma música rock. Con ellos no sólo incrementa su conocimiento de la música rock, también en grupo realizan la asociación aspecto/imagen rebelde del rock, imagen con la que ellos se identifican. Este momento está señalado en los cambios de rol: traer el pelo largo, ser los más pesados, escuchar rock progresivo, usar pantalones de mezclilla rotos,

ser los más desinhibidos en el baile, etc.; expresa dos movimientos: 1) la ocupación simbólica de sus cuerpos –vía *música* y *facha*– y 2) la demarcación simbólica de una *frontera* con *los otros* grupos de chavos de la escuela (futbolistas, misioneros). La intensidad de estas vivencias provoca el estrechamiento de vínculos afectivos entre el grupo al sentir que comparten cada vez más aspectos de sus vidas (éramos los más activos, todo el día ocupados...).

La pequeña *bandita* empieza a salirse de los restrictivos mundos familiar y escolar y amplía sus redes de sociabilidad hacia otros chavos con los que se comunican a partir de su gusto por el rock y a otros territorios de sociabilidad (teatro, danza, cine, hoyos, exposiciones de barrios). Este momento aún está caracterizado por un uso de los espacios culturales cosmopolitas de la Cd. de México. El contacto, la comunicación entre ellos parece cargada de intensidad, ya no sólo es la Secundaria, la Prepa, es este caminar a *ser rockeros contraculturales*, vía la mixtura simbólica entre la onda, la visión neoyorkina y otros espacios culturales. Estas experiencias compartidas estrechan sus vínculos afectivos. En ello arriban al segundo momento, al que van agregando otros factores/intereses cohesionadores: sin dejar de ampliar sus redes ni espacios socializadores (extranjeros, revistas, literatura, hoyos, tiendas de discos que resignifican como hoyos de libertad contracultural) que les sirven para estar en contacto entre ellos y con otros grupos de chavos (el prepunk del 2000), el grupo –que sigue básicamente unido por el placer de compartir lo último y lo mejor de la música rock– crea sus propios espacios de libertad (sus actividades contraculturales y la Comuna).

En B, el primer momento está caracterizado por la percepción sensible de la imagen ("loca") de un grupo de rock, vía la TV. Es tal la impresión, la manera como B es impactado por la "facha"/imagen en cuestión, que la describe como si aún estuviera viendo al grupo por la pantalla. Aquí nos encontramos con una imagen que se introduce vía la comunicación masiva, mientras a A el sonido le llega vía comunicación interpersonal (el disco). Sin embargo, en A y en B se provoca lo mismo: búsqueda personal por la música rock de ese grupo (el programa de radio que le posibilita ampliar su panorama de música rock).

Cuando B ingresa a la secundaria no amplía sus redes de sociabilidad como A, mas sí sus búsquedas personales de una manera muy particular, vía ciertos espacios de comunicación masiva: la radio, las revistas mexicanas de rock. Su acercamiento a la radio (sonido) se produce por el impacto que las imágenes (*fachas*) de ciertos grupos de rock le provocan: ¿cuál es el sonido de esta imagen que me impacta? *Kiss*, *La Semilla del Amor*, el *Ritual*, el *Three Souls*... lo llevan a buscar programas seleccionados de radio (programas que A también escuchó en otro lugar). La escucha e imagen de B fluctúa en un vaivén entre lo más comercial (o masivo) y lo más marginal del rock (básicamente mexicano). Mientras, la escucha de A va de lo más comercial a lo más *underground* internacional (el progresivo italiano). Es este el momento en donde B accede a la "literatura de la onda" (José Agustín..), proceso parecido al de la apropiación por parte de A de las letras de rolas en inglés, a la lectura de *Rolling Stone* o Nexos, por ejemplo.

La entrada de B en el CCH amplía sus redes de sociabilidad considerablemente, tanto dentro de la escuela como fuera de ella: hacia las bandas de otros barrios (la Santa Fe, históricamente punk). Su apropiación de las redes deja de ser indirecta, se trata de bandas de chavos y de grupos rockeros nativos/locales concretísimos: los términos con que se refiere a todos ellos son afectuosos, espontáneos, vividos (mi cuate, mi hermano de calle, el baterista hermano mayor de mi cuate...). La apropiación de B de espacios tangibles (hoyos) expresa un "mapa mental urbano" resignificado en el rol con los cuates, con sus afectos. Esto es similar al proceso vivido por A, cuando al recordar los espacios apropiados (Hip-70, Flash 2000) o los territorios *creados* libertariamente por su generación (la playa, la Comuna, *Trade Mark*), demarca otro mapa simbólico urbano rockero elaborado vivencialmente por cierta generación contracultural. Ambos mapas se articulan en los espacios de ocio, en las rutas de los hoyos, de las discotheques, etc., "que configuran universos distintivos, concretados en amistades, músicas, ritmos, bebidas..."

La referencia de B a los grupos de rock extranjeros es un telón de fondo para el rol en rutas marcadas por hoyos, bandas y grupos nativos. En A es lo contrario, el telón de fondo de su rol son esos hoyos, bandas

y grupos nativos (sabe de su existencia, en ocasiones entra en contacto con ellos). También, la apropiación de B de los símbolos de las diversidades rockeras se realiza de manera directa, él mismo está impregando de esa diversidad: tiene la mata grande y anda con botas, estoperoles y cadenas. En un acto de libertad individual decide hacer su propia facha. En A la re-creación de los símbolos rockeros parece haberse realizado también vía la carátula de los discos, las revistas extranjeras y los cuates de rol.

Desde su entrada al CCH atravesamos con B su formación como ser rockero, su anclaje en valores más profundos que las fachas: la ética de la banda, incluyendo el respeto que merecen los que "siempre rockanrolearon", los depositarios de la memoria colectiva de las bandas rockeras.

Por qué se sienten parte de una sola comunidad

El proceso de *ser rockero* en A y en B es similar: todo empieza con una *llamada*, vía sonido o vía imagen, que impacta sensiblemente sus cuerpos. Esto lleva a más búsquedas de imágenes y sonidos con los que se identifiquen. Momento que lleva a la transformación de sus gustos (en facha/en ruidos), esto es, a una primera ocupación de sus cuerpos. El cuerpo es el espacio necesitado de ocupar como propio y, al hacerlo, el instrumento/medio de identificación con otros chavos similares-a-ellos. La agregación en ese momento es por empatía con otros sujetos en música y facha (simbólica). Intercambian símbolos emblemáticos en espacios que usan para contactarse (escuela, *discotheques*, hoyos, El Chopo). En este proceso vivencían en conjunto una serie de episodios que, juntos también, intensifican al máximo (saturación/atascamiento), creándose vínculos afectivos muy fuertes en contextos extraordinarios. ¿Qué une a ambas generaciones? El conjunto de símbolos emblemáticos usados/creados en las redes de sociabilidad: Avándaro, *Doors*, el *TRI*, otros grupos de rock, hoyos, programas de radio... son palabras/momentos en común, por encima de las variables clases-generación-área/zona de la ciudad. También, "la actitud" básica en la ocupación de sus cuerpos y la exhibición pública de su ocupación. ¿Cuál es el motor

de las redes de relaciones convocadas por el rock en ciudades como el D.F. y Neza? El "pasón musical" (la identificación emocional colectiva) sería el aspecto subjetivo/sensible de la experiencia de vida que implica rockanrolear tribalmente por las calles de estas ciudades masivas, más no totalmente homogenizables.





Identidades colectivas: rock, jóvenes y drogas

Alfredo Nateras Domínguez
Centros de Integración Juvenil

A María Elena Collado,
quien me fomentó la adicción al amor

Obertura: ¿el conjuro de los alebrijes?

Confieso que cuando se me invitó a participar en este evento –sugerentemente nombrado Simpatía por el Rock– mi memoria colectiva se activó, un poco de adrenalina procesé y rápidamente estaban ahí un sinnúmero de imágenes y objetos simbólicos de aquellos años pasados: reuniones comunales, escenarios urbanos, espacios lúdicros, musas, rock, drogas, literatura, poesía, incienso y los infaltables *jeans* con sus respectivos tenis. A través de toda esta discursividad convergíamos, una parte de mi generación, en la ilusión de objetivar un proyecto de sociedad construido colectivamente: la utopía.

De entonces a la fecha, han sucedido un caudal de fenómenos sociales de una forma vertiginósamente inusitada, veamos: la terminación de la guerra fría, el derrumbamiento del muro de Berlín, el fracaso del socialismo real, la desintegración de la Unión Soviética, la derechización del mundo, la xenofobia, las luchas inter-étnicas, los grandes flujos migratorios, la globalización económica, la nueva tecnología de comunicación, el desastre ecológico, la guerra mundial contra las drogas y la música de rock como espectáculo.

Sin duda, la historia no ha terminado ni terminará, porque son los sujetos quienes la construyen socialmente, de tal suerte que se alimentarán y renovarán permanentemente los universos simbólicos y los imaginarios colectivos a partir de los cuales se representa la realidad.

Nos enfrentamos al fin del milenio y de siglo y ahora más que nunca existen dudas, temores y miedos en relación al futuro. Hay carencia de proyectos sociales amplios a partir de los cuales converjan los sujetos sociales para la construcción de identidades colectivas. Hay muchas preguntas y muy pocas respuestas. Pero, paradójicamente, son tiempos propicios para recuperar el pasado, deconstruirlo y reconstruir o darle nuevos sentidos a la vida cotidiana y al entramado social. Es así que se requiere resignificar los hechos sociales, como puede ser el rock, el fenómeno juvenil y el uso de drogas. Las nuevas problemáticas, que no las únicas, estarían marcadas por las siguientes consideraciones:

1 ¿Cómo empezar a reflexionar de una manera distinta al rock alejado de su estigma contestatario para ubicarlo dentro de nuevos códigos?

2 ¿Qué acontece con los jóvenes urbanos y los procesos subjetivos de sus identidades colectivas en tiempos de crisis de la modernidad?

3 ¿Desde qué lugares referirse al uso social de drogas sin caer en ningún tipo de apología y desentrañar sus diversas significaciones?

Ante tales problemáticas, hay que construír posibles respuestas para que éstas no se queden flotando más en el viento y mucho menos sirvan como simples cánticos y sonidos en el conjuro de los alebrijes de finales del milenio y del siglo.

Primer movimiento: allegro o la añoranza social del futuro pasado

Es necesario imprimirle temporalidad cultural a los hechos sociales y "cronicarlos" desde un presente abrevado en lo pasado, con la intencionalidad de edificar el futuro.

Ubiquemos las diferentes significaciones que tuvo y tiene el uso público del rock y el uso social de drogas. Vayamos rápidamente a un ejercicio colectivo e imaginario e introduzcámonos a través de una especie de *video-clip* o *video-club* temporal:

Primer Video-Clip: Década de los Sesenta

– Los jóvenes hacen el pasaje de categoría biológica a cultural y crean para su uso y expresión artística la música de rock.

– Del rock se derivan dos movimientos sociales: la protesta política y la búsqueda interior-espiritual.

Acontecimientos Convergentes:

– 1961: Thimothy Leary, de la Universidad de Harvard, realiza experiencias científicas con L.S.D.[1]

– 1963: Inicia la Guerra de Vietnam.

– 1968: Protesta estudiantil en Francia y México (Masacre de Tlatelolco).

– 1969: Festival de Woodstock.

Significaciones:

– El rock y las drogas como contracultura. Carácter contestatario y movimiento político-colectivo.

Segundo Video-Clip: Década de los Setenta

– La música y las drogas no cambian al mundo.

– El rock pierde su contenido de protesta. Se estiliza y entra en la etapa del virtuosismo. Se separa de sus públicos y en México es reprimido y confinado a los "hoyos fonquis".

Acontecimientos Convergentes:

– 1970: Surge el Rock progresivo como género

– 1971: Junio. México. Represión estudiantil (Halcones).

– 1971: Septiembre. México. Festival de Avándaro.

– 1975: Aparece el Heavy Metal y la música de discoteque.

[1] Recuérdese que es el Dr. Albert Hoffman quien en los laboratorios suizos *Sandoz*, sintetizó el Acido Lisérgico Diatilamino, L.S.D. 25, a finales de los años treinta y principios de los cuarenta.

– 1975-1976: Surge el movimiento punk-rock.

Significaciones:

– El rock y las drogas como anarquía.

– Violencia simbólica a través de vestimentas negras con estoperoles, svásticas, botas militares, esposas, navajas de rasurar como aretes, seguros en oídos y boca, cabezas rapadas y teñido el cabello de colores encendidos (rojo, violeta, amarillo, azul).

Tercer Video-Clip: Década de los Ochenta

– El rock es más expresivo e ingresa a la cultura popular y urbana. En México se "lumpeniza".

– Se inicia a nivel mundial la guerra contra el tráfico de drogas.

Acontecimientos Convergentes:

– 1980: La gran crisis económica: devaluaciones de la moneda y desempleo a nivel masivo.

– 1980: Surgen los *New-Romantics.*

– 1981: Aparece *MTV.*

– 1983: Surgen el disco compacto, el *walkman*, el *Technopop* y el Sida.

– 1985: Aparece el Tianguis rockanrolero del Chopo.

– 1986: Surge el rap, la new age, el dark y el industrial.

Significaciones:

– El rock como la crisis de la idea del futuro.

– El rock y las drogas como lo oscuro, denso y desconocido.

Cuarto Video-Clip: Década de los Noventa

– El rock como industria, espectáculo y estado de ánimo colectivo.

– Tendencia a lo pasado. Resurge la *Newpsichodelia* y lo místico.

Acontecimientos Convergentes:

– La tecnologización y trasnacionalización de la cultura.

– La crisis de la modernidad.

– La posmodernidad o lo posmoderno.

– Surgen las músicas visuales, ambientales o ecológicas.

Significaciones:

– El rock y el uso de drogas como expresión plural e hibridizada y como cultura alternativa o alterna.

– El rock se instala entre los llamados nuevos movimientos sociales "simbólicos" y de "contracorriente".

Segundo movimiento: adagio; los muertos resucitan, pero sin maquillaje

Después de este viaje colectivo, podemos enfatizar que el rock como movimiento social está descualificado y no significa más lo contestatario o contracultural. Su pasado revolucionario, a decir de Juan Villoro, terminó ya y sus restos yacen en el panteón de Dolores, aunque todavía es factible llevarle una que otra flor y prenderle una que otra veladora.[2] De igual forma, la actitud politizada queda como simple anécdota a comunicar en alguna cafetería de Sanborns o en un puesto de tacos al pastor de esta Ciudad.

El rock está en los escaparates de Perisur, Plaza Universidad, Tepito o en cualesquier tianguis y mercado como bien material. Hay un uso social de él y fácilmente se puede escuchar un muy buen rockanrolito con una *Diet-Coke* e incluso como música de fondo en Bodegas de Aurrerá o de las tiendas Conasupo con logotipo de Solidaridad.

Recuperando un poco los sentidos de las diversas prácticas sociales, reivindicamos al rock como una manifestación cultural, fundamentalmente de los jóvenes urbanos, e incluso inscrito en los espacios de vida cultural de esta metrópoli. Siendo un poco románticos, el rock es una forma de ser y un estilo de vida y por lo tanto, es mucho más que música. No se agota en ella, es decir, a su alrededor, se ha generado un proceso subjetivo, principalmente por y para jóvenes. Ser rockanrolero no solamente alude a aquél que crea y ejecuta la música, también implica a aquéllos que se apropian del código de signos y significaciones de la

[2] Para un recorrido socio-cultural e ingenioso de la música de rock desde los años sesenta hasta la fecha, *cfr.* Villoro, J., "Días del Futuro Pasado", en *Entremés* (Nueva Epoca), No. 4, mayo-junio, México, 1992, pp. 3-6.

práctica social juvenil. Lo rockanrolero o el o los rockanroleros hilan el entretejido de vínculos intersubjetivos. Rockanrolear implica vivir la vida con cierto dispositivo actitudinal o emocional provocativo, desenfadado e idealista, aunque eso sí, con responsabilidad.

Después de todo, el rock se construye socialmente a través de las diversas prácticas y usos de sus actores sociales. Dicho fenómeno es una edificación llevada a cabo a través del acto comunicativo e implica circulación, apropiación y decodificación de los signos y significados. Hay un flujo de símbolos a través del tipo de ropa que se traiga, la forma de cortarse el cabello, el despliegue de escenografía corporal y el lenguaje utilizado que va dotando de cierto carácter identitario al ser rocker, punk, anacrónico hippie, heavy-metalero, dark, new-romantic, neopsicodélico, etc.

Los conciertos de rock son espacios públicos en los cuales los jóvenes no solamente se encuentran sino, principalmente, se reencuentran en un ambiente fraternal y festivo. En dichos conciertos, los jóvenes llevan a cabo un uso y apropiación social de la música como también del espacio urbano donde se lleva a cabo la tocada. Un concierto de rock no solamente lo hace el grupo o solista correspondiente, sino en la mayoría de los casos se construye colectivamente a pesar del grupo y los supuestos maestros de ceremonias. De igual forma los distintos grupos de rock producen a sus respectivos públicos pero al mismo tiempo éstos le dan sentido y existencia a tal o cual grupo.[3]

Los conciertos son un espectáculo de masas donde se liberan y alimentan distintos estados afectivos y emocionales. En este tenor, el rock es un estado de ánimo construído colectivamente, es decir, una sensibilidad colectiva. Dicha sensibilidad se torna mucho más sensible cuando se incorpora el uso de drogas. ¿Qué más atmósfera altamente expansora de conciencias interconectando rock, jóvenes y drogas? Las drogas, discreto encanto, objeto de deseos, siguen perturbando no sólo

[3] Un acercamiento a los públicos consumidores de cultura-rock circunscrito dentro del II Festival de la Ciudad de México puede hallarse en Nivón, E. y Rosas, A., "Los públicos populares: rock, salones de baile y Alameda central, en García, N. *et al.*, *Públicos de arte y política cultural. Un estudio del II Festival de la Ciudad de México*, UAM-I, Colección C.S.H., 1991.

a las buenas conciencias, sino que crean estados alterados en los colectivos.

El uso social de drogas ha dejado de tener su práctica contestataria y a nivel de conglomerados, ha perdido su sentido de búsqueda espiritual como lo usaban los *beatnik* y los hippies de los años sesenta.

La droga encierra o acumula una hermenéutica y por lo tanto su valor es simbólico. Es necesario indagar los diferentes significados y el posible carácter identitario que tendría para algunos jóvenes. Veamos: la droga crea y recrea espacios imaginarios y muestra que la realidad no es como usualmente la platican o más aún como regularmente se representa. Estos espacios se crean dependiendo del tipo de droga utilizada, con quién o quiénes se fume, inhale, etc., y del equipamento físico y emocional que se tenga. Tales escenarios, al ser una expansión de la conciencia, a veces implican un viaje sin retorno, principalmente cuando aparecen los demonios y los chaneques; como lo refiere Ronell Avital "las drogas, (...) nos hacen enfrentar los cismas abismales de más allá del principio de placer, donde el deseo y la muerte rondan a su víctima".[4]

Desde la determinante socioeconómica en el uso de drogas, el escritor Charles Bukowski es muy contundente cuando afirma "si un hombre está preocupado por el alquiler, los plazos del coche, los horarios, una educación universitaria para su hijo,(...), una píldora de L.S.D. probablemente lo vuelva loco, porque en cierto modo ya lo está (...)".[5]

El uso social de drogas crea vínculos intersubjetivos entre los usuarios. Se resignifica y recrea la realidad como tal. Se intercambian representaciones y construyen estados afectivos tanto de placer como de displacer. Y a fin de ser justos, hay que desmitificar el uso de drogas. Hoy por hoy, la droga no tiene un carácter de liberación, ni tampoco vehículo para cambiar al mundo y ni mucho menos como creador de arte. Lo único que cambian son las representaciones senso-cognitivas en lo que dura el efecto,estados emocionales y hábitos. En todo caso la droga,

[4] Ronell, A. "Hacia un narcoanálisis. El deseo narcótico: drogas, modernidad y literatura", en *El Nacional*, Dominical, No. 127, Año 3, 1992, p. 21.
[5] Bukowski, C. *La máquina de follar*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1987, p. 133

para algunos jóvenes, tendría un valor simbólico, en tanto que a través de su uso tienen acceso al código que permite el ingreso a los universos simbólicos y registros imaginarios de tales o cuales grupos de referencia y pertenencia.

También valdría decir que no todas las drogas destruyen y no a todos los sujetos aniquila o hace adictos. El rock, como las drogas, son hábitos culturales incorporados por una parte de jóvenes. Actualmente las drogas para ciertos rockanroleros son un instrumento de lo lúdicro y el placer. Ahora es tan compatible tener uno o dos carrujitos de marihuana al lado de una caja de preservativos o a un costado de la computadora (y escribir un artículo de rock), e incluso combinarlo con un vaso de vino de consagrar, como escuchar música de Pedro Infante o José Alfredo Jiménez.

Tercer movimiento: allegro; los sentidos y contrasentidos o el desdoblamiento de la representación social de la realidad

Si con el uso de drogas hay un desdoblamiento en la representación social de la realidad, esto es, una resignificación de los objetos, las personas y la vida cotidiana, ahora con la alta y nueva tecnología de comunicación incorporada a la música de rock se empezarían a crear y construir una suerte de viajes colectivos.[6]

La realidad se desdobla o representa en dos espacios: la realidad actual como lo tangible y la virtual como lo intangible. Ejemplos: al mismo tiempo que se está presenciando un concierto en un espacio definido, como lo podría ser el Palacio de los Deportes o el Auditorio Nacional, a través de pantallas gigantes se puede ver y escuchar simultáneamente otro concierto u otros músicos al otro lado del mundo. De tal suerte que se crea la sensación de estar y no estar al mismo tiempo en diferentes sitios, es decir, se actúa a distancia eliminándose, así, la noción de tiempo.

[6] En relación a las nuevas tecnologías y su impacto en los sujetos sociales, *cfr.* Virilio, P. "Siete cuestiones sobre tecnología y cultura", en *El Nacional*, Dominical, No. 126, Año 3, México, 1992, pp. 15-18.

La *sensivisión* trasmite sensaciones a través de rayos infrarrojos posibilitando a los auditorios sentir los registros emocionales de fogosidad o el calor corporal del músico en turno. O el guante táctil a partir del cual es posible tocar y sentir al personaje o a los objetos materiales que aparecen en el monitor de televisión. O las máquinas para viajar en el tiempo como el globo de Aharonov y las cuerdas cósmicas de Gott.

Las denominadas músicas visuales o ambientales[7] resaltan el contrasentido de poder ver y tocar los sonidos y tocar y oír los colores. La finalidad de esta música es crear y recrear atmósferas colectivas donde se expandan las conciencias, modificar estados de ánimo, provocar paisajes imaginarios e imágenes vividas.

Con las nuevas tecnologías del espacio virtual, el público o los públicos no solamente escucharán música de otra manera, sino que trastocarán los vínculos intersubjetivos entre sus actores y la relación identificatoria con los músicos posiblemente cambiará hacia la cibernética o las máquinas.

Dichas tecnologías también crean adicción y además están siendo mitificadas como los atributos de la modernización, sin embargo, la contradicción estribaría en que no todos tienen o van a tener acceso a tales tecnologías, de tal forma que estaríamos presenciando un tipo más de marginalidad: la marginalidad simbólica.

Minuta; cierre: las sensibilidades colectivas o lo que es lo mismo, ¡un rock, señor locutor, por favor!

Ante el dilema del fin del milenio y de siglo, el rock se resignifica como expresión y práctica cultural alterna o de "contracorriente" para un amplio número de jóvenes citadinos. El rock, parafraseando a Nestor García, adquiriría un carácter de cultura de frontera, es decir, una música Universal, donde los jóvenes, independientemente de su nacionalidad,

[7] Uno de los representantes nacionales más importantes de esta música es Jorge Reyes, ex-integrante de Chac Mol, *cfr.* Reyes, J. "Ver cosas nunca oídas", en *Entremés* (Nueva Epoca), No. 4, México, mayo-junio de 1992, p. 67.

la usan preferentemente en el espacio urbano como bien material y con sus respectivas significaciones.

El rock genera un movimiento social que catalogaríamos en una vertiente de constitución de identidades colectivas, restringidas o amplias. Como tal, sería un movimiento simbólico que dentro de sus características abarcaría: resistencia a la violencia real e imaginaria del proyecto neoliberal que conducen los tecnócratas-seudogerentes de este país y del cual muchos jóvenes están siendo excluidos; emergencia espontánea a fin de resolver las problemáticas del aquí y ahora, sin conexión con un proyecto de sociedad compartido colectivamente; no existencia de adscripción ideológica definida, aunque sus vínculos afectivos sean muy fuertes. Dicho movimiento tiene su reservorio en grupos reducidos (juveniles, bandas, rockers, etc.) que se enfrentan al autoritarismo y antidemocracia de la premodernidad política de este país.

Dicho movimiento rockanrolero favorece la construcción de identidades, no solamente en sus integrantes (grupo de pertenencia) sino también en aquellos que lo ubican como grupo de referencia.[8]

Literalmente los grupos de pertenencia son aquellos a los que realmente pertenece el sujeto y son reconocidos por un *otro.* El grupo de referencia es aquél o aquéllos que el sujeto elige para su autoestima o que no elige, debido a que los grupos de referencia tienen una connotación de positivo o negativo. Un grupo de referencia podría ser al mismo tiempo de pertenencia, pero no todo grupo de pertenencia sería de referencia. De tal suerte que podríamos decir que para algunos jóvenes, un grupo de usuarios o consumidores de droga tiene el carácter de referencia positiva sin pertenecer realmente a él, vaya, sin ser usuario, pero lo que sí usaría es la significación, esto es, el universo simbólico: comportamientos, valores, estilos de vida y actitudes. En este sentido la edificación de identidades restringidas o amplias se va realizando socialmente a través del uso de objetos, símbolos, rituales, etc.

[8] Y ante la amenaza de la disgregación o anomia social, como la entendía Emile Durkheim, "vehiculizada" por la brutalidad de la modernización económica y social, el movimiento rocanrolero resulta un elemento invaluable en la construcción de identidades.

En este tenor, Dolores Paris dice: "El individuo sólo puede definir su propia identidad (...) al interior del grupo como sociabilización, pues el otro es el poseedor del código de lo simbólico, y a través de él puede el yo adquirir las normas de comportamiento, y los límites de sus aspiraciones."[9]

El movimiento rockanrolero-juvenil converge y tiene sus puntos de interconexión con los ecologistas, las feministas, los propugnadores de la nueva mexicanidad, las etnias, etc., de tal suerte que no fue fortuito que el día doce de octubre de 1992 (aquél que evocaba el encontronazo de los dos mundos) hayan concurrido al Zócalo, con su diversidad estética, punks, rockers y darks con sus playeras de Morrison, *U2, Maldita Vecindad, Café Tacuba*, el *Tri* y hasta sus cumbias. Tampoco fue casual que en el festejo de día de muertos a los rockers y la banda les hayan permitido colocar una ofrenda en el Museo de las Culturas Populares, junto a las de los grupos indígenas del país.

Actualmente el rock es un híbrido y deviene en una actitud plural donde es posible coexistir con la diferencia y no a pesar de ella. Este movimiento rockanrolero tiene un público específico objetivado en la categoría social de la juventud o los jóvenes. Pero como toda categoría, la juventud también es una abstracción social que constantemente se deconstruye y reconstruye. Dicha categoría tiene un valor simbólico en tanto que en sí misma es un elemento identificatorio. Como lo refiere Tomás Ibáñez, "la juventud es una categoría no sólo en la que se está como etapa sino fundamentalmente por la que se pasa".[10] Así, cada generación le dará su particular significación, resignificando lo anterior en consideración del momento cultural correspondiente.

Finalmente, mientras haya jóvenes, como lo mencionó alguna vez Alejandro Lora, vocalista del *Tri*, habrá rock y rockanroleros, y es por eso que válidamente podríamos decir: ¡Hey, señor locutor, póngame un rock por favor, porque esta música sí llegó para quedarse!

[9] Paris, D. *Crisis e identidades colectivas en América Latina*, Ed. Plaza y Valdéz, UAM-X, 1990, p. 74

[10] Ibañez, T. "La mirada 'psicosocial' emergente y su aplicación al estudio de una categoría social como, por ejemplo, la juventud", en *Estudi General 7 sobre Adolescencia i Juventud*, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1992.

Bibliografía

Bukowsky, Ch. *La Máquina de Follar*. Ed. Anagrama, Barcelona 1987.
García, N. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* Ed. Grijalbo, México. 1989.
Ibañez, T. *La mirada "psicosocial" emergente y su aplicación al estudio de una categoría social como por ejemplo la juventud.* Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona 1991.
Mc Kenna, T. "Otra reflexión sobre las drogas" en *El Nacional,* Dominical, No. 109, Año 3, 21 de Junio de 1992, pp. 29-33.
Paris, Ma. D. *Crisis e Identidades Colectivas en América Latina*. Ed. Plaza y Váldez y UAM-X, México D.F. 1990.
Ronell, A. "Hacia un Narcoanálisis. El deseo Narcótico: Drogas, Modernidad y Literatura" en *El Nacional,* Dominical, No. 127, Año 3, 25 de Octubre de 1992, pp. 19-23.
Valadéz, F. "Narcocultura" en *Topodrilo*. No. 7, UAM-I, México, 1989, pp. 18-21.

Otras publicaciones sobre el tema:
Revista *Entremés.* "A todo rock" No. 4, Nueva Epoca, Mayo-Junio 1992.
Revista *La Jornada Semanal.* "Los intelectuales y la droga" No. 169, 6 de Septiembre 1992.





el rock es el espejo de su multitud: psicología del vocalista

Pablo Fernández Christlieb
Facultad de Psicología, UNAM

Cualquier cosa que uno haga, hasta llorar, se hace para un público: entre lágrima y lágrima uno mira con el rabillo del ojo al causante para checar si está atendiendo; todo acto es espectáculo, y deja de tener caso llorar si nadie mira. El espectador es la mitad de cualquier actividad, porque la sociedad es un espectáculo de auditorios mutuos. Desde el circo del llanto hasta el show del rock a gran escala estilo Elton John y *U2* carecen de existencia veraz, y no pueden desarrollarse sin un público, porque el actor de cada acto toma de sus espectadores no sólo la atención, sino también la forma, el contenido y la razón de ser de su actuación; así como uno puede ver cómo el llorón pone mayor enjundia al llanto cuando nota que el causante está verdaderamente conmovido, así también puede advertirse cómo los rockeros se prenden cuando el público está prendido, y se apagan si su público bosteza con delicadeza de villancico navideño.

De todos los públicos posibles en este fin de siglo, el del rock es francamente notorio porque es multitudinario y porque tiende a ser más notorio que el propio rock: no se teme al rock sino a sus multitudes. En efecto, mientras que en otras actividades, como llorar o para el caso oír a Armando Manzanero, lo que se nota y lo único que parece importar es el desempeño del actor, mientras que el público se mantiene anónimo y oculto, en el caso del rock lo que más impacta no es la música sino la multitud que la va siguiendo, y ciertamente, la gente va a los conciertos

porque allí está el público, no el grupo, al que en muchos casos ni importa quién sea porque ni caso le hacen. El rock es un género músical, pero sobre todo es un espectáculo de multitudes, y en muchos sentidos, es el espectáculo de ver cómo se acaba el milenio dos de nuestra era. No es del todo concebible, por ejemplo, un rock de cámara. Por lo tanto, si el rock es verdaderamente un signo de los tiempos, implica que es el producto de las masas que se congregan, de suerte que, en los últimos veinte años, cada vez que se junta, se arrejunta y se compacta una multitud cualquiera, secreta, fabrica, pare un grupo de rock: por eso hay tantos. En efecto, los rockeros no primero cantan y luego se les acerca la gente, sino que primero se junta la gente y ya luego ellos cantan. El rock es producto de sus multitudes, no al revés. Por lo tanto, hay que empezar por la multitud para ver como se crea el rockero.

...De su multitud

Por las razones que uno quiera, por ejemplo la saturación de racionalismo y la supresión sistemática de la afectividad, el tipo de grupo, de público que mejor se junta en los últimos años es la multitud, sin ton ni son, las masas, que, como coinciden los teóricos de la psicología colectiva, son siempre afectivas, aceleradas, informes, desordenadas, homogéneas en sus comportamientos, y especialmente, espontáneas, es decir, que no se pueden nunca saber las causas o antecedentes de su formación, excepto *ex post facto,* cuando ya sucedieron, por lo que son impredecibles, de manera que se puede decir que ellas son sus propias causas, que sacan sus antecedentes de sí mismas, se hacen solitas: generación espontánea; Las causas aparecen después del efecto, o sea que es el efecto el que produce las causas, lo cual es característico de los eventos de la afectividad, como también son los sueños, donde uno puede decir por qué soñó tal cosa, pero nunca podrá decir qué soñará esta noche. Nadie puede predecir un sueño, y cuando la multitud arma un escándalo, nadie lo esperaba, porque cuando lo esperan, no sucede.

Si alguien, por ejemplo uno de esos empresarios que son mitad águilas, buena vista, y mitad lobos, buena codicia, logra juntar cinco o

diez mil individuos en una explanada o un estadio, éstos, ahí puestos, esperando, por la sola dinámica de sus inquietos cuerpos ociosos, empiezan a producir en conjunto un tipo de movimiento, cadencioso, un tipo de ruido, rumoroso, que se va homogeneizando hasta constituir un cuerpo rítmico que gana velocidad, se acelera, hasta que se desencadena, se desata, y constituye una multitud, una masa de gente, que al saberse multitud, se da cuerda solita y después ya no hay ni quien la pare por las buenas, aunque siempre existen las malas. Ciertamente, la multitud se contagia de sí misma, lo cual quiere decir que la multitud surge ante la presencia de sí misma, lo cual quiere decir que la multitud necesita ver una multitud para volverse multitud, lo cual quiere decir, más simplemente, que todo lo que necesita es un espejo: las masas brotan ante el espectáculo de sí mismas. Funciona como espejo de las masas cualquier cosa que por su naturaleza contenga análogamente las mismas características que la multitud, o sea, homogeneidad, ritmo, aceleración, rumor, cadencia, etc. Cualquier cosa que tenga estas características sirve de espejo en el cual la multitud se mira, se recuerda, se contagia de sí misma, y nace: ésta, en general, es la insólita lógica de aparición de los eventos afectivos, de los sentimientos por ejemplo. Las multitudes son conjuntos compactos, elásticos, inseparables, fascinantes, que se cuelan por donde pueden y se desbordan por donde pueden y destruyen lo que se les opone, como sillas, barandales, y las clásicas puertas a las que se da "portazo". Cualquier elemento al que se le puedan adscribir características semejantes, funciona como espejo, y al respecto, Canetti, por ejemplo, enlista una serie de fenómenos naturales de connotación mítica que contienen la sustancia de la multitud. El mar es uno de ellos, que no puede partirse, que es atractivo y temible, profundo y oscuro, que se mueve en gigantescos vaivenes con un rumor grave y hondo, inconfundible e indescifrable; el océano simboliza la multitud, y no en balde, como apunta Cirlot (en su Diccionario de Símbolos), ambos simbolizan el inconsciente. Asimismo, el fuego tiene esa luminosa característica de estar hecho todo de la misma materia inasible y no pocas veces destructiva, pero a la vez vital, hipnótica, que como decía Jung, es un arquetipo de lo más juvenil, y por eso a los veinte años todo mundo tiene vocación de Icaro, esperando que a los cuarenta se tenga de Dédalo. De la misma manera, el río, con su reiterado

y fragoroso golpeteo de brincos y saltos del agua puesta a correr sobre su cauce, es el espejo preciso de las multitudes cuando desfilan por las calles, de las que se dice, con exactitud, que son ríos de gente, echando porras, cantando y repitiendo *slogans*, con el igualito mismo ruido que hace el Amazonas o para no ir más lejos, cualquier avenida de la Ciudad de México en tiempo de aguas. Igualmente el viento es otro espejo de la masa, porque como ella, el viento pasa gimiendo, ululando, y va arrastrando hojas y sombreros y paraguas, arrancando ramas, azotando puertas y ventanas, y que en las multitudes queda simbolizado con las banderas, pancartas y mantas que ondean en toda buena multitud. Así, hay otros espejos, como el magma de los volcanes, ese mar de fuego que es un encanto de destrucción, y como diría el turismo, una maravilla natural, el hechizo de ver al sol convertido en licuado, pero el caso es que todos contienen esencialmente las características formales de las masas. Los términos que se emplean para describir a una multitud son los mismos que se emplean para describir al mar, al fuego o al viento.

El rock es el espejo...

Y las multitudes de los conciertos de rock tienen las mismas características que esos elementos. Sin embargo, no obstante ser espontáneas por naturaleza, las masas del rock, a diferencia de otras, pueden producirse cada sábado con puntualidad británica, sin que haya casi nada de por medio que pueda servir de espejo, y lo que es peor, con gente acarreada por la publicidad. Pero aparecen, y la razón es que las multitudes de los conciertos han encontrado la manera segura de fabricarse su propio espejo sin mayores tanteos, a saber, han fabricado a los grupos de rock, y de entre ellos, primordialmente, a la figura del vocalista, cuyo fundador parece ser el escénico y cinematográfico Jim Morrison con el prehistórico videoclip del soldado desconocido u otras de sus actuaciones que lo hicieron famoso entre la policía de Miami. En efecto, el vocalista de los grupos de rock, y todo gran grupo parece tener el suyo de manera que cualquiera sabe el nombre de Mick Jagger pero no el del resto de los *Stones*, reproduce, con el solo recurso de su cuerpo, de su voz, de su ropa, y a veces la pequeña ayuda de diez o veinte toneladas

de equipo de sonido, las sustancias primigenias de la masa: el vocalista es capaz de representar a toda la multitud en un solo cuerpo: es la multitud encarnada en uno solo, y para serlo, se tiene que mover, gesticular, vocalizar, y vestir como se viste una multitud: es una especie de actor capaz de imitar las oleadas del mar, el ascenso evanescente del fuego, las ráfagas del viento. El vocalista es un actor que protagoniza a la multitud que tiene enfrente para que ésta se vea a sí misma en él y pueda entonces convertirse en la masa típica que se prende en los conciertos cada vez más tumultuosos del rock, del fenómeno más grande de las últimas décadas a punto de ser envasado en una botella de coca cola. En efecto, por eso las voces del rock son tradicionalmente guturales, aguardentosas, graves, ríspidas, como son precisamente los sonidos del oleaje del mar dando tumbos, y como lo es igualmente el rumor sordo y grave que se desprende de la multitud: y en ninguno de los tres casos se puede ni debe extender lo que se pronuncia, porque ni el clamor del mar ni el estruendo de la multitud, y por ende tampoco las frases del cantante, tienen que ser descifradas; ciertamente, a los vocalistas rockeros no se les entiende lo que dicen, pero no importa, al mar tampoco; cuando al rock se le entienden sus letras, se convierte en balada, como les pasó a menudo a los *Beatles*, lo cual, de paso, los convirtió en clásicos para todos los gustos y edades. Por esto mismo, es comprensible que las letras del rock sean originariamente en inglés y que en otros idiomas, como los latinos, haya sido trabajosa y talentosa su adaptación, y es que el inglés es un idioma de monosílabos, de palabras cortísimas, todas de acento agudo, tajantes, lo cual es totalmente compatible con las percusiones de la batería, donde a cada golpe de la baqueta le cabe enterita una palabra completa, como *love* o *hate*, y que en conjunto, es capaz de reproducir el tam-tam de los ríos caudalosos o de las crepitaciones del fuego, o de las multitudes que marchan en las calles, cuyos pasos han sido imitados, por otra parte, por los tambores de los ejércitos. De igual manera, los movimientos del vocalista sobre el escenario, pegando brincos, corriendo de aquí para allá, contoneándose, alzando manos, encogiéndose, deteniéndose de improviso para de improviso volver a comenzar su desenfreno, sigue las pautas y los ritmos y las secuencias de los fenómenos naturales descritos, y por supuesto

sigue los comportamientos de una multitud cuando ésta se ve en su conjunto: si la multitud es como un monstruo, el vocalista es su patito recién nacido. La siguiente forma especular del vocalista, estereotípica de todo el rock, es la que reproduce cabalmente al viento, las hojas al viento, y a las banderas y pancartas de su multitud, que el vocalista reproduce en el pelo largo y desgreñado, en las gabardinas, bufandas, y demás atuendos de girones que dibujan una estela en el aire, que lo convierten en una especie de papalote cantante que surca el escenario, ocupándolo todo tal y como lo ocupa el aire que sopla. Así, entre su voz y música, su movimiento y sus vestimentas, el vocalista es capaz de protagonizar la magnitud siempre colosal del ruido, la actividad y el despliegue de las multitudes.

Puede finalmente advertirse que, por razones consustanciales a la multitud que lo provoca, el rock debe poseer una estética alocada, vertiginosa, altisonante, rasposa, toda vez que el rock sin multitudes y las multitudes sin aspavientos dan por resultado esas falsificaciones que se producen para efectos de mercado, el rock *light*, como le dirían algunos, rock placebo, sin nicotina ni colesterol ni grados Gay Lussac ni efecto alguno a fin de cuentas, que es el rock que se ha puesto de moda. Hay múltiples simuladores, que simulan ser grupos de rock, que simulan ser vocalistas y que simulan ser multitudes, y la clave para descubrirlos es fácil: basta recordar que el viento nunca está peinado, que el fuego no se maquilla y que el mar embravecido no suele posar para las cámaras.





los rituales del rock: el público como protagonista[1]

Eduardo Nivón
Ana Rosas Mantecón
Departamento de Antropología Social, UAM-Iztapalapa

I. Introducción

Nuestro principal interés en este trabajo se centra en el público de rock nacional en la Ciudad de México. En este sentido, no abordaremos el análisis de cómo se produce este género, sino el de cómo se consume. Se trata de una problemática dominada por los clichés y generalmente desatendida por la bibliografía generada por este multifacético fenómeno cultural que es el rock. La mayor atención se ha orientado hacia su producción y circulación: encontramos así una gran riqueza en las perspectivas estéticas, biográficas, anecdóticas, las minuciosas genealogías musicales, así como análisis sobre la industria cultural respectiva, etc. Por este desbalance, muy poco sabemos sobre esta última parte de la cadena: a dónde va a parar el rock, quiénes y de qué maneras lo consumen, cómo explicamos el temor –que nos había condenado durante tantos años a la casi completa abstinencia– por parte de los diversos poderes, a la realización de conciertos en nuestro país.[2]

[1] Agradecemos a Rodrigo Díaz Cruz sus comentarios a una versión anterior de este trabajo.

[2] En general, los estudios sobre las transformaciones de los hábitos culturales de los públicos de rock tienen una orientación fundamentalmente mercadotécnica. Tal es el

Con esta mira nos acercaremos a los grupos sociales convocados, para después pasar a la reflexión sobre algunas de las dinámicas generadas en ese espacio –altamente ritualizado– así como sus potencialidades y posibles repercusiones a nivel social. Dada la diversificación de los públicos de rock en México, nuestras reflexiones pueden ser generalizadas sólo en parte. Provienen de la investigación de un sector determinado: los asistentes a los eventos de rock nacional que se ofrecieron como parte de las actividades del II Festival de la Ciudad de México.[3] Para el estudio utilizamos un acercamiento cualitativo y cuantitativo: además de la observación de los eventos,[4] se realizó una encuesta, así como entrevistas al público, a algunos de los artistas que se presentaron y a especialistas en el género.

II. ¿Quiénes asisten a eventos de rock?

Uno de los primeros resultados de la investigación nos permitió afirmar que no se puede hablar de un auditorio homogéneo: cada espectáculo genera su propio público. Esto se debe fundamentalmente al hecho de que el rock, en su asimilación de los más variados ritmos, constituye un vastísimo género musical que abarca desde la balada hasta el *heavy metal*, pasando por el rock sinfónico, el *punk*, el etnorock, etc. Sin dejar

caso, por ejemplo, de las investigaciones impulsadas, a inicios de los ochenta, por los propios empresarios de la industria cultural del rock, con el objeto de enfrentar el descenso paulatino de las ventas de discos en EUA y en Europa.

[3] El Festival de la Ciudad de México, que comenzó a realizarse en 1989, es posiblemente el mayor acontecimiento cultural de la Ciudad. Concentra, durante casi un mes, una gran variedad de espectáculos y actividades artísticas, nacionales y extranjeras, dirigidos a públicos muy diversos. Los conciertos de rock se realizaron en la explanada de la Delegación Venustiano Carranza y en el Teatro Ciudadela. En la primera se presentaron –durante cuatro sábados consecutivos– *Ciudad Perdida* y *Botellita de Jerez*, *Trolebús* y Jaime López, *Qual* y *Santa Sabina*, así como *Delirium* y *Real de Catorce*. En el Ciudadela, ante un público de condiciones sociales y culturales distintas al que concurrió a los conciertos gratuitos arriba mencionados, interpretó sus composiciones Guillermo Briseño.

[4] Agradecemos la colaboración de Xóchitl Ramírez y Antonio Santoyo para la observación de los eventos.

de reconocer estas diferencias –como veremos más adelante, no fueron los mismos convocados los de *Santa Sabina* que los de *Real de Catorce*– encontramos que, al contrastar sus perfiles con los de otros públicos –los de los salones de baile, por ejemplo– se delínean ciertas características comunes que nos permiten hablar del público de rock nacional. Así, podemos asegurar que en general, los asistentes a los eventos de rock constituyeron un asiduo público joven, con mayor número de hombres que de mujeres, provenientes de las clases media y baja de la ciudad. Los datos de la encuesta nos muestran un público de condición social popular que, si bien varía de un evento a otro, siempre lo hace en un rango que oscila entre los sectores de ingresos medios y bajos de la ciudad.

El predominio de los sectores populares entre los públicos se vió corroborado tanto por las zonas residenciales de procedencia, como por el amplio uso de medios de transporte colectivo en contraste con los que utilizaban automóvil propio. Los sectores más jóvenes fueron convocados a la Explanada de la Delegación Venustiano Carranza –con un promedio de edad menor de 25 años–, mientras que al teatro de la Ciudadela asistió un público mayor –de entre 25 y 40–. A los eventos de rock acudió el sector más joven de todo el Festival: la edad promedio fue de 23 años y la mayoría eran hombres (62.3%).

1. Perfil del público de rock a partir de los grupos de edad

Edad	*Porcentaje*
15-20 años	*26.2*
21-30 años	*70.5*
31-40 años	*1.6*
41-50 años	*1.6*
51-60 años	*–*
Más de 60 años	*–*

2. Características de la asistencia de acuerdo al género

Género	*Porcentaje*
masculino	*62.3*
femenino	*37.7*

En los eventos de rock un 88.5% tenía estudios de preparatoria o educación superior, acercándose más al promedio del público del Festival. No obstante, el incremento de la escolaridad en este último caso, podría deberse más a la juventud del auditorio que a su pertenencia a un nivel de ingresos superior, ya que las ocupaciones principales de los jefes de sus familias fueron empleado, técnico o supervisor (29.5%), comerciante (14.8) y ama de casa y jubilado con 9.8% cada una.

3. Nivel de escolaridad de los encuestados

Nivel de estudios	*porcentaje*
Primaria	*4.9*
Secundaria	*6.6*
Preparatoria/equivalente	*39.3*
Lic. incompleta	*34.4*
Lic. completa	*14.8*
Posgrado	–
Otro	–
No sabe/no contestó	–

Las ocupaciones de los encuestados revelan diferentes perfiles. Los asistentes a los conciertos de rock son principalmente estudiantes, o bien participan en actividades que requieren una cierta especialización pero de manera subordinada –empleado, técnico, supervisor–

4. Ocupación de los encuestados

Ocupacion	*Porcentaje*
Profesionista	*11.5*
Ama de casa	*1.6*
Estudiante	*44.3*
Actividades artísticas	*8.2*
Empleado, técnico, supervisor	*27.9*
Comerciante	*–*
Obrero	*1.6*
Por cuenta propia/artesano	*3.3*
Otro	*1.6*
No sabe/No contestó	*18.0*

Comparado con los asistentes a otros espectáculos, el del rock es un público consolidado. Los datos muestran que el 80.3% de los entrevistados había acudido a lo largo del mes anterior a algún espectáculo de rock. La consolidación o especialización de los públicos pudo también ser observada a partir de la pregunta de cuál era el evento cultural que más le había gustado al entrevistado. En este caso, las respuestas nos indican una concentración de las preferencias en este género artístico, lo que ratifica la especialización del público de rock: 73.8% mencionó un concierto de rock como su favorito.

Para completar el panorama de los hábitos de consumo culturales es interesante observar la distinta frecuencia de asistencia a eventos culturales por parte de los públicos encuestados. El público de rock parece tener una intensa vida cultural: la mitad de la audiencia había asistido a eventos de este tipo en la última semana. Este panorama se confirma al revisar sus hábitos de fin de semana.

De acuerdo a esta información las preferencias culturales de los encuestados manifiestan un predominio en la asistencia a eventos culturales (50.8%). A pesar de que otras investigaciones sobre comportamiento cultural han encontrado que el habitante actual de la Ciudad de México está poco dispuesto a movilizarse en favor de acceder a la oferta

cultural "tradicional" y que, en cambio, atiende con mayor frecuencia a aquélla proveniente de los medios de consumo electrónico,[5] los datos encontrados en este estudio, si bien no contradicen tales hallazgos, muestran en cambio que aquél sector –minoritario en la ciudad– que sí se acerca a la oferta cultural tradicional, es un grupo consistente y por ello plenamente dispuesto a atender a los espectáculos que se sitúen dentro del género de su preferencia.

III. Los rituales de la diversión

No es difícil reconocer que una buena parte de los conciertos de rock se desarrolla en un ambiente altamente ritualizado. Los rituales son una conducta prescrita formal o informalmente que surge en momentos especiales de convivencia social y algunos, inclusive, dentro de la rutina cotidiana. El saludar, el comer o el coqueteo sexual se realizan ritualizadamente, aún cuando se ejecuten en forma privada. Como ha señalado Roberto Da Matta, la materia prima del mundo ritual es la misma del mundo de la vida diaria. Al ritualizarlos, enfocamos en *close up* los elementos y las relaciones cotidianas. Por ello, una manera de acceder a lo cotidiano es buscar las conductas que se han ritualizado y analizar así su estructuración. Desde esta perspectiva, el ritual es un fenómeno cultural a través del cual podemos entender lo cotidiano no como un espacio de prácticas superfluas y rutinarias, sino trascendentes, de reproducción o transgresión de las jerarquías del orden social.

Las ideas originales de la Antropología sobre los rituales surgieron del análisis de sociedades tribales cuyas relaciones sociales estaban superpuestas y poco diferenciadas; en ellas se ponía de manifiesto que el ritual permitía la distinción de los roles. Bajo esta óptica se pensó que en las sociedades modernas –donde los roles son más diferenciados–, los rituales irían perdiendo importancia.[6] No ha ocurrido así: contra todas las previsiones, éstos siguen constituyendo –como espacios sociales don-

[5] Ver García Canclini y Piccini, 1990.
[6] Ver Gluckman, 1975.

de se ejerce la reflexividad– un referente para refrendar o cuestionar las jerarquías sociales.

Gran parte de la controversia en torno a las funciones actuales del ritual ha surgido, por un lado, de los problemas inherentes a la aplicación de lo que los antropólogos han aprendido en sociedades de pequeña escala a procesos análogos en sociedades complejas.[7] Por el otro, el estudio del ritual secular –tan ingeniosamente desarrollado por Victor Turner– está todavía en su infancia.[8]

Nos hemos referido a la interdependencia que se puede encontrar entre los rituales y el contexto externo de relaciones sociales. Además de esta dimensión, los rituales en sí mismos tienen una dinámica propia más allá del contexto en que se producen. En este sentido, no sólo expresan relaciones sociales, sino que también motivan a la acción. Los rituales religiosos, por ejemplo, son una muestra de esto, pues es indudable la representación que hacen de un determinado orden social, pero también lo es el sentido catártico o místico que producen.

Frente a la distinción de la acción como conjunto de intervenciones efectivas y eficaces para la reproducción y transformación del orden social y la actuación, como conjunto de acciones en las que se representa a la sociedad a través de un comportamiento simbólico, los rituales no pueden encasillarse en esta segunda esfera. Los rituales son al mismo tiempo representación y acción. La potencialidad política de los rituales se puede observar en las negociaciones que los distintos agentes sociales realizan para evitar comportamientos o actuaciones ritualizadas que en sí mismas no parecerían ser peligrosas, como plantones o marchas, y en el caso del género del que hablamos, el concierto de Woodstock o el de Avándaro, que constituyeron, a la vez, representaciones y eficientes acciones políticas. Esta doble dimensión de los rituales permite superar la idea de que éstos constituyen exclusivamente

[7] Ver Salomone y Seton, 1985: 85.

[8] La apertura de nuevos campos de análisis ha llevado a Edmund Leach a admitir que el rango de aplicación del término *ritual* es ahora incierto. "Aún entre aquéllos que se han especializado en este campo hay el mayor desacuerdo posible acerca de cómo debe emplearse la palabra *ritual* y cómo debe entenderse la representación de éste". Ver Scholl, 1992: 117.

una forma autoritaria –es decir impuesta desde el poder– de organizar las relaciones sociales. En todo caso conviene tener en cuenta que la eficacia de los rituales no puede ser prestablecida de antemano. Esta se construye por la común influencia de diversos factores, aunque en general podemos afirmar que los límites y las potencialidades de los rituales en uno u otro sentido están dados por las relaciones de fuerza de los distintos participantes dentro del contexto en el que se realizan.

Los rituales, por último, son un mecanismo para constituir o expresar una identificación social, ya que permiten centrar la atención de determinado grupo social en un símbolo o valor que los hace iguales. Son un espacio de la *communitas* versus la *societas*, que resulta la vida cotidiana exterior a la práctica del ritual. Así, la identidad presupone la alteridad: al mismo tiempo que se autoidentifica el grupo como parte de un "nosotros", se contrapone a "los otros". La constitución de la *communitas* no representa, sin embargo, la supresión de las jerarquías que a su interior existen; éstas pueden aflorar durante la realización de los rituales.

En los conciertos que observamos, la edad de los asistentes, el lugar donde se realizó el evento, el tipo de convocatoria y el carácter de cada espectáculo hicieron que el público asumiera actitudes diversas que se movieron en un *continuum* cuyos extremos fueron de la contemplación hasta la diversión festiva, pero que no en todos los casos desembocaron en la representación ritual.

La variación más significativa se dió de acuerdo con el grupo que se presentaba cada ocasión. En algunos conciertos fueron notorios los intentos ritualizadores del evento por parte del público, que generaron un ambiente festivo y de mayor disposición a cantar y bailar, la utilización de ropas especiales que identificaban a la concurrencia, así como cierta dinámica de comportamiento despreocupado, irreverente, protagónico. La centralidad del evento no correspondió en su totalidad al conjunto musical: el público escuchaba pero también platicaba y bailaba con sus compañeros, convirtiendo el espectáculo en un suceso de amplia participación, casi una fiesta. La asistencia, predominantemente grupal, se fue consolidando –pasó de 1000 a 2500 personas por concierto–, lo cual redundó en un incremento de la sociabilidad.

En el primer concierto –cuando se presentaron *Ciudad Perdida* y *Botellita de Jerez*– el espectáculo dominó el interés del público y no surgieron focos de atención periféricos; tal vez debido a la aleatoriedad de la asistencia –algunos habían acudido a la explanada a patinar, otros a andar en bicicleta, otros simplemente pasaban por ahí– no surgió ninguna intención ritualizadora por parte del auditorio.

Fue ya en el segundo concierto –con *Trolebús* y Jaime López– cuando se dió una incipiente ritualización del evento por parte de algunos grupos: se multiplicaron los signos de reconocimiento –atuendos especiales con lentes negros, chamarra y pantalones con estoperoles, sombreros, ciertos cortes de pelo, etc.–, actitudes que denotaban experiencia en el campo –al pedir las canciones, al bailar, al platicar– e identificación colectiva. Se puede decir que la mayoría del público había ido expresamente al espectáculo.

Un claro ejemplo de cómo a pesar del ambiente de *communitas* generado por el concierto se refrendan las jerarquías sociales en este tipo de espectáculos es la situación que se presentó en uno de ellos con los elementos de seguridad: minutos antes de que concluyera, cuatro granaderos se enfrentaron a un grupo de jovencitos que bailaban y se recargaban en el talud que limitaba el escenario, inhibiendo casi por completo el baile. Su actitud era desafiante y los jóvenes se quedaron quietos, expectantes. Fue como un balde de agua fría en el clímax del evento.

En el tercer concierto –*Qual* y *Santa Sabina*– el ánimo subió cuando un grupo de personas que estaba al centro empezó a bailar empujándose unos contra otros. Lo hicieron durante varias piezas de este grupo, desviando la centralidad del espectáculo hacia el público, ya que las miradas de la mayoría de los asistentes, de los periodistas y demás personas en el escenario se dirigieron hacia ellos. Aunque en cuanto a edad y sexo se dió la misma composición que en los eventos anteriores, en esta ocasión la asistencia se diversificó claramente: además del público de extracción popular, aparecieron jóvenes de clase media, mejor vestidos –con libros de Kundera, ejemplares de La Jornada y de Nexos en las manos–. Por primera vez se rodeó de autos la explanada. La mayoría iba expresamente al concierto. También en esta ocasión se

dió una incipiente ritualización del evento por parte de algunos grupos y hubo mayor sociabilidad, un ambiente festivo y mucha disposición para divertirse.

En el último de los conciertos de la Explanada, se presentaron *Delirium* y *Real de Catorce*. En cuanto a género y edad se dió la misma composición que en los anteriores, pero apareció un público diferente: jóvenes de más baja extracción social, que entre sí hablaban de "la banda". Junto a ellos se continuaron presentando, pero en menor cantidad, los dos públicos de espectáculos anteriores: de clase media y clase media baja. En lugar de libros, los distintivos parecieron ser botellas de bebidas alcohólicas –cerveza, tequila, ron–, cemento y marihuana –estos dos en menor cantidad–.

La actitud era de abierta ritualización: ropas especiales, personas tatuadas, manejo de la experiencia e identificación colectiva. La gente bailaba y se movía rítmicante, pero el ánimo subió cuando un grupo que estaba al centro empezó a bailar empujándose unos contra otros. Este grupo –como de veinte personas– se fue animando, al grado de abrir un camino entre el público y buscar infructuosamente subirse al escenario. Fueron un foco de atracción que desviaba constantemente la atención de la presentación de *Real de Catorce*. No todos participaban: algunos les abrían espacio para evitar ser lastimados, mientras otros se limitaban a observar.

Vemos así cómo además de ser un espacio de *communitas*, el concierto ritualizado es también un espacio de distinción, donde se expresan y refrendan jerarquías y/o rivalidades intragrupales, locales, generacionales, etc. Muestra de lo anterior son algunos de los incidentes que se presentaron: por una parte, dos muchachos empezaron a pelear violentamente, golpeándose con la cabeza, jalándose el cabello y tirándose contra el piso. Nadie se animó a intervenir, más bien la gente alrededor los miraba con curiosidad. Un policía vino a separarlos y a llevarse a uno de ellos al interior de la Delegación. En otro momento dos personas se subieron al escenario –ambos aparentemente "tomados" y ayudados por otros miembros del público– y fueron arrojados de vuelta por el personal técnico –uno con cierta violencia y otro simplemente retirado a un lado–, aunque la actitud de estos jóvenes no era agresiva.

Dicho personal estuvo impidiendo que subiera más gente al foro. Esta idea de tomar el escenario puede interpretarse como parte de una lógica interna de búsqueda de eficacia ritual, pero al mismo tiempo como una forma simbólica de demandar una participación protagónica a un nivel más amplio.

En la explanada de la Delegación V. Carranza, conforme fueron avanzando las presentaciones, se fue consolidando la ritualización de los eventos hasta llegar a su clímax en el concierto de *Real de Catorce*. La disposición ritualizadora se manifestó en la tendencia a hacer del espectáculo una fiesta –no sólo se escuchan las piezas, se cantan y bailan–, a tener un papel protagónico dentro del espectáculo –a veces más importante que el conjunto musical en turno–, el uso de cierta ropa y otros signos de identificación colectiva, la abierta interacción del público entre sí y entre éste y los músicos, el particular manejo del lenguaje, etc. Al parecer, el contexto de un teatro cerrado inhibió la ritualización de la presentación de Briseño, aunque no se observaron intenciones por parte del público al respecto.

IV. Comentario final

Si bien encontramos que cada espectáculo genera su propio público, los asistentes a los conciertos de rock nacional promovidos por el II Festival de la ciudad de México tuvieron ciertas características comunes que permiten identificarlos como parte de un sector urbano sumamente especializado, conocedor de los espectáculos a los cuales asiste en un papel activo. Por ello mismo se muestra dispuesto a desplazarse por la ciudad, a diferencia de otros grupos sociales que se comportan más parroquialmente. Asímismo, encontramos que se trata de un público generalmente joven,[9] mayoritariamente masculino y con una escolaridad promedio de nivel medio superior. Por otra parte, su asistencia a los eventos ocurre en términos protagónicos, es decir, ejerce una interacción

[9] Estos datos coinciden con los mostrados por de Garay respecto a los resultados de los trabajos de investigación que se han realizado en Estados Unidos sobre el impacto de los *video-clips:* el principal consumidor es el grupo de personas con edades que oscilan entre los 13 y los 25 años. Ver de Garay, 1992: 95.

con los grupos, diseña estrategias de comunicación horizontal y hace del evento una fiesta.

Las regularidades observadas en el comportamiento de los asistentes nos permiten referirnos a una conducta ritualizada. El público, a través de su ropa o de sus actitudes, muestra una actitud regida por una estructuración que es la vez mezcla de espíritu festivo con intenciones de demarcar identidades, sea con los de fuera o con otros grupos también participantes. El imaginario que el autoritarismo ha construído alrededor de estos espectáculos es por un lado el del desenfreno, pero tal vez más importante aún es el temor a la experiencia de participación igualitaria que provoque en el público su inserción en una experiencia de participación igualitaria, que puede ser base para la constitución y reforzamiento de prácticas contestatarias.

Bibliografía

DA MATTA, Roberto
(1980) *Carnavais, malandros e herois* . Rio de Janeiro, Zahar Editores.
DE GARAY, Adrián
(1992) "¿Qué pasó con el rock desde los ochenta?", en *Topodrilo*, México, núm., pp. 94-96.
GARCIA CANCLINI, Néstor y Mabel PICCINI
(1990) "Culturas de la Ciudad de México: Símbolos colectivos y usos del espacio urbano" México, Ponencia presentada al Coloquio *El consumo Cultural en México*, CNCA (En prensa).
GLUCKMAN,
(1975) "Les rites de passage", en Gluckman (ed.), *Essays on the ritual of social relations*, London, Manchester University Press, pp. 1-52.
NIVON, Eduardo y Ana María ROSAS
(1991) "Los públicos populares: Rock, salones de baile y Alameda Central" en GARCIA CANCLINI, *et al. Públicos de arte y política cultural*, México, INAH/DDF/UAM. pp 71-126.
PALMER, Richard
(1977) "Toward a postmodern hermeneutics of performance" en Benamou y Caramello (eds.), *Performance in Postmodern Culture*, Madison WI, Coda Press, 1977.

SALAMONE y SETON
(1988) "The ritual of jazz performance" en *Play and Culture*, núm. 2, pp. 85-104.
SCHOLL, Sharon L.
(1992) "String quartet performance as ritual" en *The American Journal of Semiotics*, vol. 9, núm. 1, pp. 115-128.
TURNER, Victor
(1990) *El proceso ritual*, Madrid, Taurus.





el tianguis del chopo

Luis Alfonso Padilla Adorno

El Tianguis del Chopo es un centro de intercambio y distribución *sui generis*, en el que se manifiestan una serie de relaciones comerciales, culturales y humanas que giran alrededor de un punto de interés común a todos los participantes del proceso de intercambio de la música de rock.

Recordando un poco la historia vivida a través de varios años de asistir al tianguis, debo señalar que el proceso de intercambio ha variado un poco, pero al mismo tiempo, éste se ha mantenido como la parte fundamental del funcionamiento del lugar. Poco han importado los cambios de ubicación, la creciente comercialización que se ha hecho patente en los últimos años, la reducción de asistentes que básicamente se mantenían del intercambio para adquirir y ofrecer su material discográfico y la oficialización de los dueños de locales.

Sobre esto último hay que apuntar que debido a los conflictos suscitados en dos de los anteriores lugares del establecimiento, era necesario contar con algún tipo de organización que amparara el mantenimiento del Chopo. Claro que a partir de la "legalización" el tianguis cambió. Ahora podemos ver un auténtico tianguis en el amplio y mexicano sentido que esta palabra tiene, sostenido por una base de comerciantes establecidos que trabajan como distribuidores de mercancía en sus variadas formas. Esto ha provocado que aquellos que asistían al tianguis para ofrecer sus propios discos, ahora sean hostilizados y tratados como una indeseable competencia para muchos de los dueños de los locales, que se han convertido en los propietarios del Chopo. Pocos escapan a la presión que la comisión de vigilancia ejerce cada sábado para evitar que

se pueda vender a gusto, no obstante que se argumente que esa presión es por cuestiones de organización y tránsito fluído. Pero ello no merma el entusiasmo de los amantes del intercambio.

También cabe señalar que muchos de los hoy propietarios de locales comenzaron a trabajar en el Chopo hace ya muchos años, en la época en que el gobierno del DF aún no exigía una reglamentación del tipo de comercio ambulante o mercado sobre ruedas para permitir el establecimiento de tianguis. Es por eso que no podemos restarle mérito a muchos de los comerciantes como pioneros del asentamiento y crecimiento del único tianguis donde un amante del rock puede intercambiar toda la información que desee dar y recibir a un costo razonable.

En las líneas anteriores se puede ver que existe un tipo de funcionamiento un tanto diferente de las demás formas comerciales . Mas, ¿cómo se adquiere, por ejemplo, el material que se comercia en el Chopo? Las formas son diversas: hay desde los que prefieren viajar o contactar viajeros para traer la mercancía a buen precio y ganar con su venta, hasta los que compran "al mayoreo" en la feria del disco, quizá, y así obtener plusvalía al distribuir en el tianguis. También existen los que tienen contactos con casas disqueras y consiguen el material a precio de fábrica, e inclusive promociones, y lo distribuyen cada sábado. Además se da el caso de gente que labora en la radio y ofrece material que consigue a través de su empresa. Ellos también van al Chopo y ahí comercian lo que obtienen.

Hasta aquí parecería que los comerciantes establecidos en el tianguis son los únicos que realizan esas prácticas de distribución y redistribución, pero no. Muchos asistentes no oficiales adquieren su material de las maneras más sencillas y otros de las más inverosímiles. Sin embargo, son detalles que recrean una transacción comercial interminable.

Curiosamente, la diferencia entre el Tianguis del Chopo y el comercio de tipo clásico es que mientras que en el primero se puede hablar de intercambio de información como objetivo primordial de los participantes, en el comercio clásico se da más, mucho más de lo que se recibe, y por ello el contacto humano, el reconocimiento, empatía o entendimiento –como quieran ustedes llamarle– es reducido, y sólo se manifiesta un

hábito de consumo que provoca esa pobre satisfacción de comprar sin poder ofrecer nada, excepto dinero.

En los momentos actuales la industria del rock por fín despierta. Las alturas a las que puede llegar son ahora alcanzables, aunque cabe preguntar por qué hasta hoy. Los conciertos multitudinarios y los volúmenes de ventas discográficas cuyas cifras sería muy interesante conocer; el creciente número de coleccionistas de material antes muy exclusivo, en fin... Difícilmente otra industria de cultura juvenil ha alcanzado el tamaño que la que el rock tiene a nivel mundial. Y todo esto se ve hasta ahora porque apenas ha cambiado la visión de autoridades, medios de comunicación y empresarios.

Como ya sabemos, decir rock era decir drogas, violencia, influencia nefasta en los jóvenes mexicanos y otros males, pero cuando se asiste al Chopo puede tenerse una mejor perspectiva acerca del tipo de público seguidor de la música más importante del siglo. Esos jóvenes que se reúnen sábado a sábado son un claro ejemplo de la variada gama de posibilidades, gustos y propuestas que existen dentro de este género musical, y han sido ellos quienes más claramente nos dan una idea de la influencia positiva, que por ser mayoritariamente extranjera se considera negativa, pero que sin serlo aún así nos llega, dado que estamos dentro de un auténtico sistema mundial de intercambio de bienes, sea en forma material o en un sentido cultural.

El Chopo es una especie de mercado de valores y cotizaciones en pequeño. Este sistema de intercambio que se da cada fin de semana, adquiere un valor mayor cuando la gente tiene la posibilidad de ofrecer su propia visión y conocimiento, que sirven para enriquecer el gusto de todos los que están involucrados en la misma búsqueda. En este sentido, sabemos que algunos trabajadores de la radio también son asiduos asistentes al Chopo; algunos hasta puesto tienen, pero al tener acceso a un medio musical por excelencia, su imagen de líderes de opinión adquiere una dimensión distinta a la del líder anónimo que, no obstante, también tiene mucho que ofrecer y es tan humano como el que está detrás de un micrófono.

Puedo decir que cada sábado el Tianguis del Chopo es una reunión de líderes de opinión que forman una red de intercambio de información

musical que supera a muchos noticieros, programas o publicaciones. El Chopo es, entonces, una interconexión de redes que conforman una mayor, cuya intención es poder enriquecer la cultura musical de un grupo de jóvenes ávidos de nuevas experiencias y conocimientos.

De hecho esa red es una experiencia en sí misma. Aquí debo señalar que difícilmente existe otro lugar con un funcionamiento como el del Tianguis del Chopo. Inclusive el intento del *IMER* por crear el Espacio Alternativo del Sur no sé hasta donde ha llegado, pues prefiero el sabado en Buenavista, y ésa es la tradición de muchos.

En comparación con los medios de comunicación, en ellos un aficionado al rock tiene la limitante de estar atenido al gusto y visión de los productores y directores artísticos. Si a ello le sumamos la necesaria emisión de los videos, artículos o melodías que dan audiencia y consumidores a la radio y televisión, y lectores a los medios impresos, tenemos que aficionados y coleccionistas obtienen una información unilateral, fragmentada y que a veces no es del gusto personal de muchos.

Pero sabemos que el funcionamiento de un medio comercial implica la obtención de una ganancia que no sólo solvente los gastos de producción y transmisión de información. En este sentido, el rock forma parte importante del mercado comunicacional y no puede desarrollarse fuera de él . Es así que un tianguis con más de 10 años de existencia, que no depende directamente de ninguna compañía privada u organismo oficial, ofrece una opción mucho más completa e interactiva. Las compañías disqueras editan en México ejemplares de grupos o solistas poco conocidos y seleccionados según su propio criterio, y eso es un límite que por alguna razón pocas veces se supera. El Chopo sí ofrece mayor variedad de corrientes, grupos y solistas en formas que abarcan hasta la "piratería" –que aunque suene feo, así se llama–.

Y llegamos a este asunto de la piratería, práctica común en nuestro país, que en el Chopo es una floreciente industria. Aquí se puede argumentar que una práctica semejante es perjudicial para la empresa establecida y además una violación a la ley, cosa que es verdad. Pero la causa del desarrollo de esta actividad ha sido la pobre visión para lanzar al mercado mexicano discos de esos grupos que son ignorados por los difusores y hasta por los propios gerentes de las casas disqueras.

Curiosamente se dan excepciones; sin embargo, cuando se edita algún disco de un artista poco reconocido en el país, el producto permanece abandonado en las tiendas que tradicionalmente se concentran en vender lo comercial y sólo un conocedor se atreve a adquirir esa rara mercancía. Si alguien pregunta a un vendedor normal sobre cierto producto la respuesta es "no sé" o "no hay".

Si uno va al Chopo, siempre habrá alguien que sí sepa y que puede conseguir el material buscado. Claro que ahora hay más tiendas que han mejorado en surtido, así como también personal con conocimientos de música de rock y otros géneros, pero allí la limitante son los precios, y así como hay quien pague el de la etiqueta, otros no tienen los ingresos suficientes o no quieren pagar por un gusto que a veces resulta muy caro. La piratería llena un hueco que hasta la fecha no han podido cubrir medios y compañías disqueras, y mientras haya gente que prefiera gastar en muchas cosas baratas y no en unas pocas caras, la piratería seguirá siendo algo común no sólo en este tianguis, sino en toda la ciudad y el país.

¿Y qué decir de las reproducciones que hacen los amigos? Sólo he de apuntar que ésa es una de las partes fundamentales del proceso de intercambio de información entre conocedores simples aficionados que no pueden conseguir lo que buscan de otra manera. Este intercambio es una actividad que refleja el avance de la red de información en un mundo en el que esta mercancía es, hoy por hoy, el bien comercial por excelencia.

¿Un bien de consumo el rock? sí. Y el Chopo es el ejemplo más claro de ello. La interrelación que se manifiesta allí está basada en la cotización que oscila según el interés de cada una de las partes. A fin de cuentas las operaciones de compra/venta no sólo son en dinero, sino también en especie y no conozco muchos lugares formalmente establecidos donde todo eso se lleve a cabo.

Una gama de productos como discos, cintas sonoras y de video, publicaciones, ropa y zapatosnuevos y usados, *posters* y fotografías, adornos diversos, aparatos e instrumentos musicales y otras cosas, conforman un conjunto de datos y material que, generados en distintos lugares, pueden ser dados y recibidos. Y cuando se da este proceso el

Chopo adquiere vida, una vida distinta a la del simple proceso de producción, distribución y consumo al que estamos acostumbrados.

Muchos han dicho que el Chopo es un ejemplo de lo que nuestros abuelos hacían antiguamente. Y aunque los rasgos básicos persisten, hablar de intercambio de datos acompañado de intercambios culturales o informativos, es señalar la marca distintiva de este tianguis de rock.

Más que un fenómeno sociológico, el Chopo es un tianguis generado por la necesidad de información. Los medios la ofrecen según su criterio; las disqueras editan o importan los productos que les parecen vendibles, y los únicos que se han de arreglar como puedan son los compradores. El tianguis está construído y mantenido por gente que principalmente es consumidora.

Si el Chopo es negocio o no eso lo deben decir los propios vendedores. Creo que aquí las semejanzas con otros lugares, como el Bazar de Lomas Verdes o Pericoapa, son más que evidentes. En cuanto al comercio ambulante, tal vez el parecido es que se establece en la calle, pero no a la salida del Metro.

Recorrer el Chopo es comprender el porqué de la preferencia de los asistentes. No puede desaparecer por sí mismo puesto que siempre habrá una necesidad de información y contacto directo, humano y empático. Los medios de comunicación en rara ocasión ofrecen todo esto, aún y cuando reciban cierto tipo de retroalimentación, por más cercana que ésta sea.

En el Chopo sí creo que se ofrece lo que la gente pide, pues quién más sino ella es generadora y distribuidora de los bienes que conforman el proceso de intercambio del tianguis más claramente *sui generis* de la ciudad más grande del mundo. Hay para todos los gustos y para quienes gustan de todo.





Música de rock, tecnologías auditivas y socializaciones anticipadas

Miguel Angel Aguilar Díaz
Departamento de Sociología, UAM-Iztapalapa

Cuenta Luis Buñuel en alguna parte de sus memorias, que al exhibir en su pueblo las primeras películas mudas había que explicar al público lo que ocurría en pantalla. Así, si en la película dos personajes se tomaban de la mano, una voz en la sala decía: ahora vemos como X y Y juntan sus manos. Esto evidentemente no habla de ningún impedimento intelectual entre los habitantes del pueblo de Buñuel, sino de la distancia existente entre una representación visual por medios tecnológicos y la manera en que la gente podía entender o no aquello que se representaba, de acuerdo con su experiencia cotidiana.

Actualmente las técnicas de representación y comunicación son bastante más sofisticadas que a comienzos del siglo. La producción–reproducción de imágenes y sonidos ha significado una transformación radical tanto en lo que es posible conocer sobre cualquier asunto como en la manera de hacerlo. El número de horas que hemos pasado y seguiremos pasando, frente al televisor; escuchando radio, casetes, discos (compactos o de los otros); hablando por teléfono; leyendo y mirando las páginas de periódicos, revistas y libros; viendo películas en cines que aún no cierran; jugando en Nintendos y escribiendo ponencias en computadoras, son horas netamente contemporáneas. La pregunta sobre qué es lo que transforma y qué es lo que resiste al uso de tecnologías de comunicación se encuentra formulada de distintas mane-

ras, entre las más recurrentes dentro de las ciencias sociales de la última mitad de este siglo.

La evolución reciente en la producción, difusión y apropiación de la música de rock proporciona un buen punto de partida para analizar, y especular un poco, sobre este binomio de tecnología y cultura.

Cuando aparece en escena la música de rock, y digamos arbitrariamente que fue en 1954, la industria del disco, la radiofónica y la cinematográfica ya estaban ahí y la televisión ya casi. La mesa de los medios de comunicación ya estaba puesta y sólo faltaba conocer el menú. Este apareció muy rápidamente en las voces de Bill Haley y Elvis Presley, que pueden verse ahora como una sabrosa botana a lo que siguió después: rebeldía social –mistificada o no–, un negocio millonario e internacional, una poderosa sensibilidad generacional, una estética múltiple y diversa, en suma, una forma de ensayar mecanismos expresivos con una vocación de síntesis y diáspora.

En los primeros años de la década de los noventa el paisaje visible alrededor de la música de rock se encuentra inequívocamente dibujado por la masificación del género, sus ramificaciones en múltiples ritmos y su dependencia frente a medios, tecnologías y empresas de comunicación. Esta dependencia, a su vez, traza fuertes líneas de contacto con otras estéticas culturales, o formas de mirar el mundo, al momento de compartir los mismos códigos expresivos, de tal forma que el rock de nuestros días es sólo parcialmente música; el resto es un conjunto de tendencias culturales de origen diverso.

Los múltiples cruces que realiza el rock entre distintos ámbitos o campos culturales documenta lo anterior. En particular se puede apuntar, entre otras cosas, una fuerte vinculación entre la música de rock y el uso de tecnologías de producción de sonido y comunicación. Por ejemplo, los recursos para crear sonidos tienden a descansar en el uso de instrumentos y/o computadoras programables que duplican secuencias rítmicas a voluntad. Igualmente la grabación del sonido tiene a su alcance un amplísimo número de posibilidades de registro con una asombrosa fidelidad. La escucha de lo así producido tiende a una gran sofisticación, en donde la capacidad de reproducir en conjunto sonido e imagen tiende a enfatizar el predominio del monitor o de la pantalla –sea de televisión,

computadora o reproductores de discos laser– como forma de contacto con una producción cultural, o versiones de lo real, cada vez más amplia.

Siguiendo las tendencias reseñadas aparecería entonces un campo cultural que se intersecta con el de la música a través de compartir tanto su contemporaneidad –en el sentido de inmediatez global entre la producción de un bien y su consumo– como algunos de sus rasgos: el del almacenamiento de y la accesibilidad a la información; estamos hablando, pues, del campo de la informática. Este vínculo es visible no sólo en cuanto a la producción del sonido, sino también a partir de cómo se escucha éste, o si se quiere, de las condiciones de recepción de la música. Efectivamente hay una familia de objetos que estructuran lo que clásicamente se da en llamar "el uso del tiempo libre" y que pueden encontrarse formando un conjunto de tecnologías domésticas en viviendas de sectores medios urbanos hacia arriba. Alrededor del uso de todos estos implementos –TV, videograbadoras y cámaras, reproductor de discos compactos, computadoras y videojuegos– puede presuponerse la existencia de una red de significaciones comunes, o un mismo imaginario, que tiene como soporte la posibilidad de una elección cada vez más amplia ante ofertas culturales, desde públicos y consumidores constituídos en su especificidad y en su aislamiento frente a ritualidades multitudinarias.

Tal vez las dimensiones de éstas intersecciones pudieran concretarse apelando al caso del *walkman*. Este aparato portátilreproductor de casetes –aún sin un nombre conocido o intentado al español, tal vez ¿grabadora personal?– permite una autonomía respecto a las programaciones de radio y sus neuróticos locutores, al mismo tiempo que configura una selección personal de música a escuchar. Es también un aditamento corporal casi al mismo nivel que lo pudiera ser el uso de lentes, sombrero o bolsa de mano. Es decir, se adhiere a una estética del cuerpo, o a un cierto *look* contemporáneo, cumpliendo de hecho funciones de distintividad y reconocimiento social; se puede optar por adquirir nuevos músculos, o casi, en un gimnasio, o bien por deambular con la cabeza sostenida por los audífonos: el cuerpo visible tiene algo de lo que los otros carecen.

Igualmente el *walkman* participa de la misma intención que el estéreo para autos –en su versión quitapón– y el teléfono celular: añadir nuevos sentidos al movimiento. A través de un aditamento removible se convoca a la música que transfigura el paisaje de rostros aburridos en la calle o el microbús, o bien se puede sentir que estar afuera es ya igual que estar adentro, dado que siempre está presente la posibilidad del contacto auditivo. El movimiento en el que se insertan estas prácticas es evidentemente el espacio de la ciudad.

Salir a la ciudad disfrazado de sonido y mezclarse con otros, puede verse desde dos perspectivas. Por un lado, el paseante de orejas enmascaradas recorre el espacio público dotándolo de una sensación particular, creando una personal banda sonora para la película de su ciudad. Una individualidad que inventa un ritmo a las ocurrencias del alrededor cercano, poniendo en práctica la sensibilidad de la yuxtaposición y el contraste. Por otro lado, se revela la compleja fragilidad del espacio público al ser éste atravesado por experiencias aglutinables únicamente desde los ritos y complicidades que sólo las multitudes conocen.

Si las tecnologías exacerban las posibilidades de la individualidad al multiplicar la elección de entornos y sentidos, qué ocurre entonces con el público, esta instancia colectiva a la que se deben los artistas y empresarios. Por un lado, su heterogeneidad salta a la vista, y se corresponde con la misma diversidad de ofertas de subgéneros que fundan su identidad en referencia al rock, aunque sólo sea para negarla más tarde. La diversidad de gustos igualmente se deslinda de una composición generacional, dado que la mera edad no equivale ya automáticamente a una preferencia musical; las y los veinteañeros pueden escuchar boleros y los cuarentones a *Black Sabbath* sin ningún remordimiento perdurable. Igualmente existe un público con gustos musicales no excluyentes, y acaso alguien de treinta años disfrute por igual del *Heavy Metal* y Juan Luis Guerra. Por otro lado, mientras más tendencias puedan existir respecto a la disolución de los públicos como entidad tangible y uniforme, mayor necesidad hay de ellos para reafirmar el carácter masivo y deseable de propuestas musicales.

Esta afirmación de los públicos desde los medios de comunicación se cumple de multiplicidad de maneras: existencia de revistas más o menos especializadas, telefonazos de radio-escuchas que buscan participar en algún debate para iniciados, programas musicales en televisión que parten de la premisa "si lo pasamos –una entrevista o videoclip– es para que veas que existe y de paso tu también" y, de forma preponderante, el concierto. La historia de la realización de conciertos de rock en nuestro país está salpicada de avatares varios en donde la intolerancia y el apañón configuraron la forma de relación dominante frente a los jóvenes.

Actualmente el paisaje es un tanto diferente. La anticipación del concierto masivo resulta en una emotividad colectiva semejante a la de un partido América-Guadalajara cada tres días. El fenómeno masivo empieza desde la venta-misa de los boletos y, de hecho, el concierto incumbe incluso a los que no participarán directamente en él. En el espectáculo de la tecnología puesta en marcha, el público lo es de la escenificación de la eficiencia en la administración y de la ausencia de cualquier tipo de conflictividad social. De aquí entonces que la asistencia a un concierto de rock pueda tener la misma emotividad y energía social que destapar un refresco.

Se puede hipotetizar que los públicos de los conciertos multitudinarios de rock buscan, de una forma u otra, el reconocimiento por parte de una industria cultural que sólo se ocupó de su existencia en Siempre en Domingo. Así los múltiples afanes puestos en la asistencia a aun concierto revela tanto una conformación de gustos y preferencias como las ansias de sacar boleto para llegar a una modernidad y contemporaneidad cultural siempre vista como lejana.

Y si en todo esto está presente la mezcla de industria, tecnología, informática y gozos restringidos, es también cierto que las preferencias que se muestran en el llamado "uso del tiempo libre" son también formas de conocimiento y aprendizaje de nuevos de códigos de comunicación. Así, las aficiones musicales y su intersección con otros campos culturales resultan en socializaciones anticipadas hacia esferas informatizadas de trabajo y de relación social. Del mismo modo, frente a las diversas formas de conocimiento social representadas en el uso de tecnologías comuni-

cativas surgen nuevas escalas de realidad, al existir diversas formas sensibles en que ella se expresa. Esto resulta eventualmente en una conformación de mosaicos de aprehensión de realidad –imágenes, diálogos, monitores, calles sonorizadas, etc.– de cuya combinación final sabemos poco. La dispuesta entre las formas de conocimientos basadas en la interacción cara a cara y aquellas en donde lo real está en el monitor y sus derivados, está en curso. Es así como un diálogo posible en una calle futura y postbuñueliana pudiera ser: "–Oye qué están haciendo las dos personas que están enfrente", "–Me parece que se toman de la mano".





el rock como fenómeno musical y estético



la música del rock: variaciones musicológicas sobre un tema popular

José Antonio Robles Cahero
Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, INBA

Cuando escribían un tema con variaciones, los compositores solían empezar enunciando el tema y después improvisaban las variaciones una a una hasta agotar su ingenio musical (todavía nos asombra lo que Bach podía hacer con un modesto temita como el que generó las prodigiosas *Variaciones Goldberg*). Siguiendo esta vieja tradición musical, primero enunciaré mi tema y después improvisaré tres variaciones, y terminaré con una fuga a manera de conclusión. Espero que las variaciones y la fuga ayuden a iluminar un poco las oscuridades que rodean al tema.

El tema: los sentidos del término *rock*

La primera dificultad que el musicólogo enfrenta cuando se aproxima a la música del rock es la palabra *rock*. Pronto descubre que esta palabra, tan usada en todo el mundo para referirse a un exitoso género de música popular, significa o ha significado cuando menos tres cosas distintas.

En su sentido estricto, el término *rock* se refiere a un estilo musical surgido a mediados de los años sesenta (que será descrito más adelante). En un sentido más amplio el término *rock* incluye, además del primero, un estilo anterior: el *rock-and-roll* que prevaleció durante una década entre 1955 y 1965. Este segundo uso de la palabra *rock* es muy

frecuente, y se justifica porque ambos estilos musicales comparten tres rasgos esenciales: (1) la instrumentación (el empleo de instrumentos amplificados y eléctricos), (2) un fuerte impulso rítmico que invita a los oyentes a bailar o a moverse rítmicamente al compás de la música, y (3) una atracción especial a los jóvenes, una seducción de la energía juvenil mediante texto y música. Pero mientras sólo estos dos estilos específicos son referidos propiamente como *rock*, existe un tercer sentido aún más general de la palabra. Como la música del rock ha ejercido influencia en muchas otras músicas populares, el término *rock* también se suele aplicar a *toda* la música popular anglosajona desde mediados de los años sesenta en adelante (sobre todo en los Estados Unidos), sentido equivalente al de *pop music* (Hamm, 1986b).

Más aún, la música popular del mundo parece estar en un creciente proceso de *rockización* (si se me permite acuñar tal término). Numerosas baladas cantadas en las más diversas lenguas han heredado las estructuras, los patrones rítmicos, la instrumentación y los arreglos que alguna vez sólo fueron propios del rock. Guitarras eléctricas, bajos, baterías y teclados son hoy patrimonio de casi cualquier música popular que *se viste* con las ropas del rock para lograr una mayor aceptación (es decir, más ventas de discos).

El imperialismo musical que ejerce la industria del rock está creando un lastimoso lugar común que trastoca y trivializa las músicas populares más diversas, y las vuelve indiferenciables entre sí de no ser por su lengua. Y este es un problema relevante para el musicólogo: ¿todo lo que se viste de rock es *rock*? ¿Las canciones de Luis Miguel, Sabina o de un grupo folclórico irlandés deben ser consideradas como un *estilo* de rock sólo por usar *algunos* elementos del rock?

La rápida difusión de los elementos del rock (ritmos, arreglos, etc.) *apropiados* por otras músicas populares está produciendo una masa uniformada de música comercial *en estilo rockero*, entre la cual sólo los especialistas saben distinguir el rock de una canción disfrazada como tal. El resto del público se conforma con comprar lo que le hagan pasar por rock. Estamos ante un fenómeno muy interesante: en un momento dado *casi* todo tipo de música puede ser vendida y comprada *como* rock, fenómeno que no es estrictamente de orden musical. ¿Estamos acaso

en el umbral de una música popular internacional *vestida* de rock para consumo masivo? Todavía me resisto a pensar que el rock está muriendo gracias a su trivialización universal.

Por otra parte, el rock mismo ha recibido (y sigue recibiendo) influencias de otras músicas populares y étnicas del mundo: caribeñas, africanas, latinas, etc. *Adaptar* y *apropiar* son las palabras claves para entender al rock como música popular dominante que lo mismo importa o exporta música sin perder su identidad de estilo. ¿O no es así? ¿Qué tanto se ha transformado el rock en sus procesos de cambio desde mediados de los años cincuenta? En las tres variaciones que siguen enfrentaré esta pregunta con respecto a los dos primeros sentidos históricos de la palabra *rock*.

Primera variación: la era de la música popular

Si el rock es un género popular perteneciente al inmenso sistema planetario que es la música, conviene preguntarse qué decimos cuando decimos *música popular.* No ignoro que existen varias definiciones y polémicas en torno a *lo popular* y a la *música popular,* nacidas en ámbitos tanto académicos como extra-académicos, pero no voy a entrar aquí en la ardua esgrima teórica de las definiciones y las precisiones conceptuales. Por ahora me basta con proponer una sencilla definición general de la música popular con el único fin de diferenciarla de otros géneros musicales.

Según el musicólogo norteamericano Charles Hamm, la música popular es "un género de música que incluye varios estilos y es fácilmente comprensible por una gran proporción de la población", es decir, "su apreciación requiere poco o ningún conocimiento de teoría o técnicas musicales". La música popular difiere de la música de concierto llamada *clásica*, de la música folclórica y tradicional, y hasta de varios estilos de jazz, músicas cuya audición a veces requiere de algún tipo de conocimiento teórico o sustrato cultural para su cabal apreciación o disfrute (Hamm, 1986a).

En términos generales, las piezas populares poseen tres características musicales básicas: (1) son usualmente de modesta extensión, (2)

tienen una prominente línea melódica, a menudo vocal (y casi siempre tonal), y (3) utilizan un lenguaje armónico simple y restringido (cuyo ámbito casi no excede los grados armónicos I, IV y V: la tónica, la subdominante y la dominante) (Hamm, 1986a). La música popular usa un lenguaje musical sencillo y directo, sin pretensiones estéticas, muy apropiado para expresar mediante un texto emociones, sentimientos y otros aspectos íntimos o colectivos que interesan al compositor tanto como al oyente.

Lo sorprendente de la música popular no es su aparente *pobreza* musical (según estrictos criterios musicológicos cuando la comparan con otros géneros), sino cómo produce tan variados y atractivos estilos usando recursos melódicos, armónicos y formales limitados: armonía tonal sencilla (sin disonancias) y formas breves (canción y danza). Creo que el secreto de la música popular reside en tres factores musicales: la variación melódica, la variación rítmica y la variación tímbrica (color instrumental). Es en la suma de ellos donde se encuentra una gran riqueza musical que surge de una compleja combinación de los elementos melódicos, armónicos, rítmicos y tímbricos. Además, la canción y la danza son las dos formas predilectas de la música popular, dos usos culturales (cantar y bailar) tan profundamente asociados a la vida social e íntima de las culturas humanas desde tiempos remotos.

En los Estados Unidos, la aparición de la música popular coincide con tres procesos históricos: (1) el incremento de la clase media en los siglos XVIII y XIX y de la clase trabajadora en los siglos XIX y XX; (2) el cambio gradual de la población y de la vida cultural de las áreas rurales a los centros urbanos; y (3) el desarrollo de una conciencia nacional, la cual generó a su vez una cultura nacional más o menos compartida por diversos grupos sociales y étnicos. De este modo, las crecientes clases medias y trabajadoras adquirieron el tiempo libre y los medios económicos para disfrutar de una cierta música urbana, la cual no requería del entrenamiento musical ni la herencia cultural necesarios para apreciar la música erudita o *clásica* (Hamm, 1986a).

La música popular difiere de la música folclórica en un aspecto esencial: su difusión. Como producto de la tradición oral, la música folclórica se difunde sólo en una región particular y a menudo no es

compartida por grupos étnicos de otras regiones, incluso dentro de un mismo país. A partir de los procesos históricos de urbanización y *nacionalización*, la música popular se vio ampliamente diseminada en forma oral y escrita (partituras y letras), tanto en su país de origen como en otros países que podían compartirla con sus propias músicas populares (Hamm, 1986a).

La tendencia *difusionista* de la música popular no es un fenómeno propio del siglo XX. Antes del *boom* tecnológico de los medios de comunicación, en los siglos XVIII y XIX, la música popular se difundía nacional e internacionalmente mediante partituras impresas y manuscritas con la música y libros y hojas sueltas, con los textos de las canciones y las figuras y pasos de los bailes. Más tarde, desde finales del siglo XIX, las grabaciones fonográficas incrementaron aún más su difusión mediante rollos de cera, el fonógrafo y los primeros discos (Hamm, 1986a).

El continuo incremento de la propagación de la música popular en el siglo XX se debe a tres inventos que la independizan de su difusión escrita y crean nuevas formas de transmisión oral y visual (que hoy nos parecen obvias pero en su momento significaron una revolución tecnológica): el radio a partir de los años treinta, la televisión desde los años cincuenta, y los nuevos medios de grabación del sonido y de la imagen de las últimas cinco décadas. Los novedosos productos de audio y video se sucedieron unos a otros con rapidez en cincuenta años, mejorando cada vez la calidad de grabación y reproducción: el disco (sencillo y de larga duración, de alta fidelidad, estereofónico), el *cassette*, el disco compacto, el videocassette, el disco videoláser, el sistema DAT, etc. Los inventos tecnológicos de nuestro siglo no han hecho sino acelerar la difusión de la música popular, creando un verdadero mercado internacional para su consumo.

Las capacidades de difusión, adaptación y apropiación de la música popular se han probado hasta límites antes inimaginables. Aunque no exclusivamente, la música popular generó una industria sin chimeneas que hoy produce millones de registros sonoros y visuales al año. Y más que una industria, una serie de industrias: compañías grabadoras de audio y video, editoras de libros y partituras, grupos musicales que involucran cientos de personas de diversas empresas en la producción,

venta y promoción de conciertos, discos y videos. Parece una revolución doble (tecnológica y económica) en la que la música misma tiende a no ser el factor más importante de la cadena productiva.

En la larga trayectoria que va de la partitura a la grabación digital, de la hoja suelta al videoláser, el rock ha jugado un papel decisivo en los últimos cuarenta años. Quizá los musicólogos del futuro recordarán al siglo XX como *la era de la música popular*, y a nuestras últimas cuatro décadas como *la era del rock*.

Segunda variación: la era del rock-and-roll

Charles Hamm divide la historia de la música popular norteamericana en cuatro etapas, y a la última la llama *la era del rock*. (Hamm, 1986a) No podía ser de otra manera. El rock es, junto al blues y al jazz, uno de los aportes más originales de los Estados Unidos a la música popular del mundo, en donde hoy es difícil encontrar un lugar que no se haya visto sometido a su influencia en mayor o menor grado.

Lo primero que llama la atención al revisar la historia del rock es un poceso que va del rechazo a la conversión y viceversa. Cuando el primer estilo musical del rock, el *rock-and-roll*, surgió a mediados de los años cincuenta, se enfrentó a la resistencia tanto de la industria musical establecida como de diversos elementos de la sociedad norteamericana. Pese a tales oposiciones el *rock-and-roll* se convirtió en el estilo musical más comercialmente exitoso de su tiempo. El impacto de este estilo de rock en la vida norteamericana puede ser mejor apreciado a la luz de ciertas corrientes culturales de la primera mitad del siglo XX (Hamm, 1986a).

Durante la mayor parte del siglo XIX la inmigración hacia los Estados Unidos fue dominada por gente blanca de las islas británicas y del norte de Europa. Pero la situación cambió hacia 1880 con la llegada de millones de inmigrantes del sur y del centro de Europa y del Lejano Oriente (italianos, griegos, turcos, chinos, etc.). También se aceleró la migración interna, sobre todo entre los negros que dejaban el sur en busca de mejores condiciones de vida. Este proceso migratorio generó

una mayor diversidad étnica en los Estados Unidos, en especial en las grandes ciudades.

Pese a tal diversidad, en los años cincuenta las instituciones del país seguían siendo controladas por angloamericanos blancos, como desde hacía doscientos años. Las tensiones sociales se expresaron entonces en el movimiento por los derechos civiles, el cual intentó dar igualdad a negros y blancos en la educación, el derecho al voto y los servicios públicos. Este es el escenario de los años cincuenta, época de reivindicación negra, cuando tuvo lugar "el cambio más radical de la música popular norteamericana en más de medio siglo". Simbólicamente, el nuevo estilo musical nacería de la música de uno de los grupos minoritarios del país: los negros (Hamm, 1986a).

El *rock-and-roll* nació en el momento en que el disco fonográfico había remplazado definitivamente a la partitura como el principal medio de difusión de la música popular en los Estados Unidos. Podríamos fechar su nacimiento en mayo de 1955, cuando la revista *Billboard* consagró la pieza "Rock around the clock" de *Bill Haley and the Comets* como la grabación más vendida del país y la más oída por la radio, confirmando así que el *rock-and-roll* ya era la música más popular entre los jóvenes norteamericanos. No es que esta canción fuera estilísticamente inovadora, pues se parecía a otras anteriores del mismo *Haley* y muchas otras de músicos negros de principios de los años cincuenta (*Joe Turner, The Dominoes, Big Mama Thornton,* etc.). Sin embargo, la pieza era importante porque demostraba el potencial comercial que el nuevo estilo de música prometía a la industria musical (Hamm, 1986b).

El *rock-and-roll* tenía un padre (*rhythm-and-blues*), un abuelo (*blues*) y un tío (*jazz*). Las canciones del *rhythm-and-blues* estaban basadas en la estructura propia del *blues*: una sucesión de estribillos, cada uno con tres frases de cuatro compases, según un esquema armónico con los grados I, IV y V que se puede representar así: I-I-I-I, IV-IV-I-I, V-IV-I-I. El esquema interpretativo del *rock-and-roll* estaba formado por dos elementos: (a) un cantante solista, a veces apoyado por un pequeño grupo vocal, (b) acompañado por un grupo instrumental con varios instrumentos comunes al jazz de la época: la típica sección rítmica (contrabajo, batería y teclado), una o más guitarras eléctricas (o

amplificadas), y un saxofón (u otros instrumentos de viento) (Hamm, 1986b).

El estilo del canto también heredaba la tradición negra del blues y del jazz: duro, ronco, gutural y expresivo, muy ornamentado (a veces usando sílabas sin sentido). Las canciones eran compuestas en un compás de 4/4 movido (con un primer tiempo acentuado) y con el impulso rítmico del jazz rápido. Las letras eran a menudo sexualmente sugerentes; no olvidemos que el mismo término *rock-and-roll* (supuestamente acuñado en 1951 por el *disc-jockey* Alan Freed) tenía conotaciones sexuales para los negros (algo así como *menéate-y-revuélcate*) (Hamm, 1986b).

En suma, las características del nuevo estilo musical se pueden resumir en tres elementos musicales como sigue:

> (1) Rítmica. Un dinámico ritmo de danza articulado por un bajo y una percusión permanentes, los cuales acentúan el primer tiempo fuerte de cada compás de 4/4 y distinguen los tiempos débiles (el segundo y el cuarto) mediante un timbre diferente.
>
> (2) Forma y estructura. Patrones formales (melódicos y armónicos) basados generalmente en la estructura del blues de doce compases (3 frases de 4 compases, descrita arriba).
>
> (3) Recursos tímbricos. Uso especial de la guitarra eléctrica y de la amplificación de otros instrumentos. Los textos son cantados por un vocalista en un estilo áspero, espasmódico y altamente ornamentado heredado de la tradición del canto del blues. Hay alternación de las líneas vocales con las líneas instrumentales (improvisadas por un saxofón, la guitarra eléctrica o los teclados). (Hamm, 1986a).

Recordemos que estas características musicales no eran novedosas del todo: tenían antecedentes en la música popular negra (el blues y el *rhythm-and-blues*) y la música *country* de los años treinta y cuarenta. Muchos de los *hits* del *rock-and-roll* eran simples *covers*, o versiones de músicos blancos, de canciones de *rhythm-and-blues* originalmente grabadas por músicos negros para audiencias negras. Los ejemplos podrían multiplicarse, pero basta con un caso clásico: "Hound Dog" fue

grabada en 1953 por *Big Mama Thornton* como un *hit* de *rhythm-and-blues*, pero no fue conocida por el público blanco sino hasta 1956 mediante el *cover* de *Elvis Presley* (Hamm, 1986a).

La mayoría de las piezas de *rock-and-roll* entre 1955 y 1957 eran *covers* o versiones de este tipo, pero desde el principio el término se aplicó a una variedad de estilos diferentes: grupos vocales negros como las *Silhouettes* y los *Platters*; solistas negros que interpretaban canciones tipo jazz de Fats Domino; cantantes blancos sureños como Johnny Cash y los Everly Brothers; y cantantes blancos de estilo más conservador como Pat Boone, Paul Anka, Frankie Avalon, etc. (Hamm, 1986a).

El carácter interracial del *rock-and-roll* temprano fue pronto mitigado por los intereses de la industria musical. Entre 1955 y 1958 las canciones de intérpretes blancos y negros se dirigían a un público igualmente mixto, pero a fines de los cincuenta trazaban de nuevo claras fronteras entre tipos de música, intérpretes y públicos (como antes de 1955). En 1960, cinco años después de que este estilo había sido aceptado por la industria, se hacían pocas grabaciones de *rock-and-roll*. El mercado era más bien dominado por una música que tomaba elementos superficiales del estilo del *rock-and-roll* y los incorporaba a las canciones tipo balada de *Pat Boone* y *Connie Francis*. Del mismo modo, el público de la música *country* se alejaba también del estilo negro y rítmico llamado *rockabilly* en favor de un estilo *country* más tradicional. El *rhythm-and-blues* permaneció sólo como parte de la música popular negra, y músicos como *Ray Charles, James Brown* y *Jackie Wilson* empezaron a introducir nuevos elementos en sus canciones, dando origen años después al estilo que se llamaría *soul* (Hamm, 1986a).

El cambio del lenguaje musical del *rock-and-roll* era evidente en varios intérpretes. *Elvis Presley* se distinguió como el cantante dinámico y provocativo de canciones como "Heartbreak Hotel" (1956) y "Jailhouse Rock" (1957), pero pronto se transformó en el intérprete de canciones suaves tipo balada como "It's now or never" (1960) y "Are you lonesome tonight?" (1960). *Jerry Lee Lewis* sufrió un proceso parecido, y cambió el *rock-and-roll* por el estilo *country*. Los cantantes negros que habían tenido éxito entre públicos blancos amantes del *rock-and-roll*, empezaron a dirigir sus canciones a públicos negros (Hamm, 1986a).

Al comenzar los años sesenta el dinámico lenguaje intercultural del *rock-and-roll* había desaparecido virtualmente en los Estados Unidos. Sin embargo, la influencia del *rock-and-roll* no se había acabado del todo. Un nuevo baile, llamado *twist*, se empezó a popularizar entre las comunidades blancas y negras a partir del éxito de la pieza "The Twist" (1960) de *Chubby Checker*, el cual no era sino un *blues* rítmico y rápido de doce compases que contenía todos los elementos básicos del *rock-and-roll*. A su vez, un grupo de California, los *Beach Boys*, crearon un estilo conocido como *surf*, resultado de la combinación del *rock-and-roll* y del estilo vocal negro llamado *Doo-wop*. En 1963 los *Beach Boys* eran uno de los grupos más populares de los Estados Unidos con tres álbumes de éxito y varios *hit singles*. Pero la industria musical aún se aferraba a su idea de que el interés por el *rock-and-roll* se había acabado y de que la música ligera vestida de rock que vendía era la preferida por el público norteamericano (Hamm, 1986a).

La falsedad de esta idea fue puesta en evidencia cuando en 1964 la música de los Estados Unidos sufrió una *invasión británica* de tal fuerza que los rockeros norteamericanos tuvieron que luchar por su supervivencia. La primera señal de esa invasión provino de un modesto grupo de Liverpool. Después de que su primer sencillo, "I want to hold your hand", fuera lanzado en los Estados Unidos en 1964, *The Beatles* dominaron el mercado y la radio en una forma sin precedentes: sus *hits* captaron el 60% de todas las ventas. Pronto otros grupos británicos, como *The Dave Clark Five, Herman's Hermits, The Rolling Stones* y *The Who*, tuvieron gran éxito en los Estados Unidos. Durante varios años parecía que el largo dominio de los rockeros gringos había terminado, hasta en su propio país (Hamm, 1986a).

Irónicamente, la música de la *invasión británica* estaba fuertemente anclada en el *rock-and-roll* norteamericano. Los *Beatles* empezaron tocando *covers* de los años cincuenta, y aunque crearon un estilo propio con sus canciones, su estilo conservó todos los elementos del *rock-and-roll*, igual que otros grupos británicos de principios de los años sesenta. El éxito de los *Beatles* se debió sobre todo a su gran talento como compositores e intérpretes, pero también a que tocaban en un estilo tan

difundido (primero) como atacado (después) por la industria musical de los Estados Unidos (Hamm, 1986a).

Tercera variación: la era del rock (sin roll)

A diferencia del *rock-and-roll*, el *rock*, a secas, elude la definición como un *solo* estilo musical: "es más bien un conglomerado de estilos, unificados por un espíritu, un ambiente y un público comunes." Sería difícil encontrar una definición musical única para un repertorio que incluye músicas tan diversas como las de *Jefferson Airplane, Jimi Hendrix, Paul Simon, Janis Joplin* y tantos otros intérpretes. Sin embargo, la música de éstos y otros rockeros fue recibida por sus escuchas como si formara parte de un solo repertorio y bautizada como *rock* (Hamm, 1986a). Pese a la variedad de estilos de tantos grupos, a mediados de los años sesenta toda persona entendía cuando alguien decía que había escuchado a tal o cual grupo de *rock*.

El rock de los años sesenta no puede ser desvinculado de los eventos sociales y políticos de una época en la que grupos e individuos, movidos por un idealismo novedoso y anti-conservador, lucharon contra la represión y empezaron a liberarse de las ataduras sociales, políticas, culturales y sexuales. Los protagonistas de esa época intensa fueron los jóvenes de todo el mundo. Una rápida comunicación internacional (radio, prensa, TV) propició que grupos separados geográfica e ideológicamente se identificaran en movimientos como los de los estudiantes de París, Berkeley, Varsovia, Nueva York, Berlín y México (Hamm, 1986a).

Los músicos de rock se aliaron a esos y otros grupos políticos, y así su música se volvió parte integral de los actos públicos de rebelión que caracterizaron a los años sesenta. Pese a esta visión idealista de los rockeros y sus públicos, el rock fue dominado desde un principio por norteamericanos blancos y europeos occidentales. Si bien participaron músicos negros en los años formativos del rock en los Estados Unidos, el nuevo estilo no logró preservar el carácter multicultural del *rock-and-roll*, y acabó por identificarse más bien como una corriente musical blanca en todo el mundo (Hamm, 1986a).

A mediados de los años sesenta florecieron varios grupos de rock en el área de San Francisco, California, que son claros representantes del nuevo estilo. Tocaban en los bailes locales y otros eventos de las comunidades "alternativas", formadas por gente joven que buscaba una alternativa a la vida norteamericana dominante mediante la experimentación con la vida comunal, las drogas, la filosofía oriental, el rechazo a la ética del trabajo y el sexo (llamado "amor libre"). Entre ellos estaban grupos como *Big Brother and the Holding Company, Country Joe and the Fish* y *Quicksilver Messenger Service* (Hamm, 1986a).

Al principio el estilo del rock de San Francisco variaba de un grupo a otro (*country, folk, blues*), pero con el tiempo ciertos elementos se estabilizaron. Por ejemplo: (1) Instrumentación: dos guitarras eléctricas (líder y de acompañamiento), un bajo eléctrico, teclados electrónicos y batería, y un cantante líder con voces de apoyo. (Se eliminaron ciertos instrumentos típicos del *rock-and-roll*: saxofón, piano acústico, contrabajo, etc.). (2) Al principio cada cantante e instrumentista tenía su propio micrófono y sistema de amplificación, pero pronto la línea de salida de cada músico se conectó a una mezcladora central y a bocinas y amplificadores cada vez más poderosos. (3) La guitarra eléctrica líder se convirtió en el principal instrumento melódico del grupo, mediante el uso de nuevas tecnologías (distorsionador, *wah-wah*, etc.) que le permitían tocar notas sostenidas y líneas melódicas con gran flexibilidad de timbre, altura y volumen (Hamm, 1986a).

Jefferson Airplane fue el primer grupo de San Francisco en difundir el estilo llamado rock *psicodélico* o *ácido* en los Estados Unidos. Las principales compañías grabadoras, antes reacias a grabar el *rock-and-roll* de los años cincuenta, ahora se interesaban en contratar y promover grupos de rock (*Jefferson Airplane* grabó su primer album en 1966). En poco tiempo, varios de los mejores grupos británicos de rock ya estaban incorporando en su música elementos del estilo de San Francisco. Los *Beatles* empezaron a dejar su estilo rocanrolero con los álbumes *Rubber Soul* (1965) y *Revolver* (1966), y su album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) sería su más sofisticada grabación psicodélica, con un influyente concepto de album orgánico que marcaría al rock por varios años. El estilo californiano también influyó en los *Rolling Stones*, los

Animals, Cream y *The Who*. Así, el nuevo estilo del rock puede ser visto como una fusión de elementos musicales norteamericanos y británicos (Hamm, 1986a).

Como el rock carecía del carácter multiétnico del *rock-and-roll* los públicos negros no se interesaron mucho en él, aunque algunos músicos negros también participaron en la creación del nuevo estilo; por ejemplo: *Jimi Hendrix, Sly and the Family Stone*, etc. No obstante, en general el rock llegó a ser identificado como el estilo musical más popular de la cultura blanca angloamericana de la década de los setenta, y los negros poco participaron de su éxito ya fuera como intérpretes o como consumidores (Hamm, 1986a).

Desde su origen el rock admitió la *hibridación*: fue combinado con otros géneros (jazz, música clásica, *folk* y *country*) y procreó así nuevos estilos híbridos. El cantante-compositor fue la gran fuerza del conglomerado de estilos híbridos que era el rock, autores como *Bob Dylan, Paul Simon, James Taylor, Bruce Springsteen*, etc. Hacia la década de los setenta poca gente distinguía entre grupos de rock y cantantes-compositores, quienes eran aceptados como rockeros si bien sus canciones privilegiaban la voz solista y los instrumentos eran meros acompañantes de su voz, limitándose a tocar sólo breves interludios entre los versos de las canciones (Hamm, 1986a).

A pesar de su hibridez estilística (o mezcla de géneros y estilos diversos), si algo llama la atención en el rock es la notable continuidad en su *estilo básico* desde su nacimiento en los sesenta hasta los ochenta. Esto se observa al examinar la producción de los grupos que fueron más populares durante ese periodo de veinte años (*Rolling Stones, Grateful Dead, Jefferson Airplane*, etc.). Aunque hubieron cambios en los miembros de cada grupo y hasta en el estilo (sobre todo generados por las innovaciones en la tecnología electrónica), su producción total durante cerca de veinte años revela un repertorio coherente y estable así como una continuidad en el estilo grupal (Hamm, 1986a).

El *estilo básico* del rock toleró variantes regionales (californiano, neoyorkino, sureño, londinense, etc.) y hasta ciertos estilos personales de intérpretes y grupos notables que modificaron el *idioma* del rock, adaptándolo según sus talentos y gustos individuales. Sin embargo, el

estilo básico de la mayor parte de la música de rock se caracterizó durante veinte años por cinco rasgos esenciales: (1) una base instrumental de guitarras eléctricas, bajo, teclados y batería; (2) una prominente sección rítmica, formada por el bajo eléctrico y las percusiones; (3) mezcla y alteración del sonido mediante la electrónica; (4) formas de canción seccionales, con interludios instrumentales (típicos de la guitarra eléctrica líder) dispersos a través de la canción y llevándola a menudo hacia su clímax musical; (5) líneas vocales que forman parte de la textura general más que ser el elemento predominante, con el resultado frecuente de que el texto cantado suele ser difícil de seguir (Hamm, 1986a).

Es cierto que hubo un *estilo básico* o *idioma* del rock durante veinte años, pero también lo es que su tendencia a la hibridez propició la aparición de *subgéneros* y estilos dialectales. Veamos dos ejemplos de los más importantes dialectos del idioma del rock durante las décadas de los setenta y ochenta (el *punk* y *new wave*).

Durante los años setenta apareció el dialecto *punk*, cuyas canciones se caracterizaron por su brevedad, su simplicidad musical, sus altos niveles de amplificación, un estilo deliberadamente crudo para tocar y sus textos obscenos y desafiantes. Fue menos popular en Estados Unidos que en Inglaterra, donde se originó a raiz de ciertos conflictos de clase sin paralelo en aquel país. Por lo demás, ciertos músicos norteamericanos (*Ramones, Iggy Pop, Lou Reed, Patti Smith*, etc.), ya estaban tocando música en un estilo semejante al de los *punk* ingleses. Entre los grupos más conocidos del *punk* de Estados Unidos están *The Plasmatics, Black Flag y los Dead Kennedys* (Hamm, 1986a).

A fines de los setenta surgió el dialecto llamado *new wave*, menos violento que el *punk* y algo más sofisticado en su música y letra. Sus intérpretes proyectaron una imagen menos amenazante que la de los músicos *punk* (vestidos de negro y luciendo peinados barrocos y atrevidos), y la mayoría se adaptaron bien a la industria musical establecida, logrando aceptación por una amplia audiencia. Si al principio el estilo *new wave* buscó una gran simplicidad musical, en los años ochenta varios grupos "neo-onderos" ya hacían uso del sonido sintetizado y de ritmos africanos y caribeños. Dialecto quizá más plural que el *punk*, el

término *new wave* ha sido aplicado a grupos tan diversos como *The Cars, Devo, Blondie, Talking Heads* y los *B-52s* (Hamm, 1986a).

Otros dialectos fueron el estilo *Motown*, el *soul*, el *funk*, el *disco*, el *country* y el *rap*. El signo del rock (si es que es posible seguir usando esta palabra para referirse a tantos dialectos de un mismo tronco lingüístico) de fines de los ochenta y principios de los noventa es la pluraridad multicultural, tanto en la música como en los lenguajes de las letras, y la *hiperhibridez*, donde la confusión estilística (un nuevo estilo) ha edificado una nueva Torre de Babel llamada rock, que muy pocos pueden disfrutar y entender en su conjunto.

Fuga: el rock sin adjetivos

A pesar de tener sus raíces en la contracultura de los años sesenta, el rock ha coexistido confortablemente con la industria de la música. Las compañías grabadoras percibieron correctamente que el rock atraía sobre todo a la juventud blanca con los medios para comprar equipos de sonido y... muchos discos. Desde los años sesenta la industria de la grabación invirtió una buena parte de su capital en el rock, lo cual fue recompensado por una década de ventas y ganancias crecientes. Si el rock nació en el seno de una comunidad con ideales anticapitalistas, con el tiempo se transformó en uno de los pilares de la economía capitalista. Lejos de ser una amenaza a la libre empresa, el rock ayudó a convertir la producción y la venta de discos, *cassettes*, videos, CDs y otros productos en la séptima mayor industria de los Estados Unidos (Hamm, 1986a).

En su cumbre de los años setenta, la industra musical norteamericana produjo dos tercios de los discos y *cassettes* vendidos en todo el mundo, y el rock contribuyó con la mayoría de tales ventas. Sin embargo, menos de una década después la cuota norteamericana del mercado mundial había caído a sólo un tercio. Los avances en la tecnología de grabación hicieron posible producir discos y *cassettes* de alta calidad en casi cualquier parte del mundo (y no sólo en los costosos estudios de grabación de los Estados Unidos). Además, la tradicional consistencia estilística del rock norteamericano había caído en un periodo de inercia,

y fue superada eventualmente por otros dialectos musicales más refrescantes, dinámicos e innovadores proveniente de otras partes del mundo: el *reggae* jamaiquino, los estilos británicos (*punk*, etc.), el *afropop* nigeriano, las músicas étnicas en otras lenguas y hasta las salsas caribeñas (Hamm, 1986a).

Bibliografía

Hamm, Charles. "Popular music: IV. The rock era", *The New Grove Dictionary of American Music*. Vol. III. Londres: Macmillan, 1986a, pp. 589, 601-610.

Hamm, Charles. "Rock", *The New Grove Dictionary of American Music*. Vol. IV. Londres: Macmillan, 1986b, pp. 62-68.

Hamm, Charles. "Musical theater: IV. The rock era", *The New Grove Dictionary of American Music*. Vol. III. Londres: Macmillan, 1986c, pp. 307-309.

Loza, Steven. *Barrio Rhythm: Mexican American Music in Los Angeles*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 1993 (Music in American Life).





de como el disco devino obra de arte

Eduardo Contreras Soto
Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, INBA

A Iván Flores Hidalgo

Hoy en día nos parece muy natural considerar al disco como una unidad estética, la obra que culmina el trabajo de un músico popular. Sin embargo, esta noción que otorga valor unitario y de objeto artístico a un medio de conservación sonora ha variado de modo sensible en los últimos veinticinco años, poco tiempo para el siglo de existencia que tiene el sonido grabado, y el *rock* tal vez sea el principal responsable de esta variación.

Hagamos un poco de historia. Hacia 1948 la casa estadunidense Columbia introdujo en el mercado los discos grabados con un surco de dimensiones micrométricas, y tal innovación tecnológica produjo importantes consecuencias. Las nuevas agujas finas, diseñadas para este nuevo microsurco, virtualmente no dejaban oír rozamiento al tocarlo en los aparatos de aquella época, a diferencia de los limitados discos de 78 revoluciones por minuto; la ventaja técnica permitió una mayor calidad del sonido grabado, lo que dio pie al nacimiento del concepto de "alta fidelidad", y amplió los alcances comerciales del nuevo producto mejorado. Un menor rozamiento permitía reducir la velocidad de giro de los discos, y esto dio como resultado que en los platos de 25 cm. de diámetro se pudiera registrar con microsurco hasta el triple de tiempo que se registraba a 78 r. p. m. La combinación de 30 cm. de diámetro y treinta y tres y un tercio revoluciones por minuto se estableció en pocos años,

dando lugar al disco llamado de *larga duración* –en inglés *long playing*, LP–, por referencia a la brevedad de sus antecesores.

Ahora bien, ya las casas grabadoras podían ofrecer hasta media hora de sonido en una sola tortilla de laca. Pero ¿cómo utilizaban ese tiempo para venderlo a su clientela? Con la música de concierto no hubo mayor problema; por el contrario, la nueva duración venía en su ayuda. Sin embargo, las obras de Beethoven o Mozart son unidades estéticas más allá de su grabación. En cambio, el repertorio de una estrella del radio o del *music-hall*, por dar ejemplos, es muy variado y no se compromete con un orden o secuencia únicos. Los primeros discos de larga duración de las llamadas *estrellas*, figuras musicales populares, eran meras antologías de sus piezas más exitosas, las cuales podrían haber sido publicadas previamente como discos sencillos. Según el termómetro comercial, las casas grabadoras podían editar una antología de *éxitos* de cierta *estrella*, y publicar al año siguiente otra antología que contuviera piezas ya publicadas en otro "LP"; o bien, la antología popular de una *estrella* en algún país era variada cuando tal antología se distribuía en otros países, según las preferencias de cada público. Los estadunidenses, pioneros de este manejo comercial, nos han dejado ejemplos clásicos en la distribución de las grabaciones de Bing Crosby, Frank Sinatra o Nat King Cole fuera de su país. En aquellos años, si en México hablabamos del último disco de Doris Day, seguramente dábamos a entender que nos referíamos a su disco sencillo de difusión más reciente en nuestro ambiente musical, o bien al larga duración editado en México que contendría, seguramente, una colección de dos o tres *long playing* de su país de origen. Es decir, un *disco* en aquellos años era entendido sólo como *un medio de difusión de la obra de un artista*.

Cuando a ciertas melodías de *rhythm & blues* o de *hillbillies* urbanos se les empezó a denominar *rock & roll*, hacia 1955, imperaba en Estados Unidos la noción de *disco* que acabamos de apuntar. Los primeros LP de Chuck Berry, Little Richard o Bill Halley eran precisamente colecciones de sus éxitos. El panorama siguió pareciendo el mismo durante los primeros años de popularidad del *rock*, pero diversas condiciones se fueron sumando para que, en 1967, el grupo de música más popular de su época se propusiera convertir una antología de sus canciones en una

grabación entrelazada con delimitación de principio y fin e inviolabilidad del contenido y de su secuencia.

Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (La Banda del Club de Corazones Solitarios del Sargento Pimienta) se publicó en un gran numero de países con las mismas canciones –ni una más, ni una menos– en el mismo orden, con el mismo diseño gráfico de portada y con un aparato publicitario destinado a promover el conjunto de *ese disco* de larga duración. Al mismo tiempo, aunque sin tanta publicidad, otro grupo británico, *The Moody Blues*, grababa *Days of Future Passed* (Días del Futuro Pasado) combinando una orquesta sinfónica con su instrumentación roquera, y proponiendo una suite en la cual se cantaba al día desde el amanecer hasta la noche, en el espacio de... un disco de larga duración. Poco tiempo después, *The Who* presentaría una *ópera-rock, Tommy*, y la sola naturaleza del trabajo obligaba a vender su grabación como un álbum de dos discos de contenido invariable ante presentaciones o países distintos. Así pues, además de sus multicitados alcances como síntesis de su época y punto crítico en la música de este siglo, *Sgt. Pepper's...* también contribuyó indiscutiblemente a cambiar nuestra noción del disco de larga duración, entendido desde entonces también como *la obra de un artista*, un fin y no solamente su *medio* de difusión.

Después de 1967 coexisten en el comercio fonográfico masivo las dos nociones de *disco* que hemos revisado, según las ambiciones y posibilidades de los músicos. Desde luego, el *rock* no es el único género musical donde se manejan ambas nociones, pero sí aquél donde sigue produciéndose y difundiéndose con mayores efectos lo relacionado con la unidad creativa del LP. Ahora podemos hablar de varias grabaciones, concebidas unitariamente por sus creadores, que reflejan el deseo de ofrecer al oyente un producto acabado y perdurable, en una duración temporal extensa. Cito al azar ejemplos como *Lola versus Powerman and the Moneygoround* o *Preservation Act I and II* de *The Kinks*; *Thick as a Brick* o *A Passion Play* de *Jethro Tull*; *Pictures at an Exhibition* de *Emerson, Lake & Palmer*, *Dark Side of the Moon* o *The Wall*, famosos ejemplos de *Pink Floyd*; *Synchronicity* de *The Police*; las producciones en general de Frank Zappa, *The Moody Blues* y tantos otros músicos de la corriente progresiva. La transferencia de todas las grabaciones roque-

ras al disco compacto revela cómo sigue en funcionamiento la noción unitaria del disco como producto estético, y desde luego tal noción se ha extendido a otras músicas populares y comerciales, más allá del *rock*.

Sin lugar a dudas la noción del disco como una unidad estética se ha visto condicionada por los intereses mercantiles de las empresas que viven de difundir la creación roquera; aquí queda de manifiesto la vocación de los músicos que propusieron y construyeron la iniciativa de alcanzar un control global sobre el conjunto de su obra, pues si ellos no hubieran emprendido tal iniciativa las compañías disqueras seguirían exprimiendo productos sonoros desechables, como lo demuestra el que hasta la fecha aún exista el sistema de estrellismo efímero, ése que hace a un músico basar su fama y su difusión en el éxito de ventas de una melodía o dos, para ceñirse a los patrones de la radio comercial y ahora, por añadidura, como otro tentáculo del mismo monstruo, del llamado *videoclip*.

El roquero que emprende un disco unitario apuesta desde el principio a ciertas condiciones que regirán sobre su producto. Por ejemplo, un disco completo está concebido para la audición doméstica, privada; son minoría las estaciones de radio que osan transmitir un LP íntegro y sin cortes: es demasiado tiempo sin vender nada. El roquero que crea un disco, pues, y no unas piezas, presupone un oyente dispuesto a comprar la grabación para escucharla en su totalidad, aunque tan a menudo se dé el caso de que esta grabación se iguale con la de aquél que en un LP vende dos buenas melodías y lo demás es relleno. Finalmente, hasta *Days of Future...*, *The Wall* o *Synchronicity* tienen sus *éxitos* aislados que se venden más que el conjunto del álbum. Una excepción singular aunque relativa: *Sgt. Pepper's...* nunca produjo la venta en disco sencillo de ninguna de sus canciones por separado, aunque todos concuerden en que no toda su música es igualmente superior.

La ambición de englobar el disco como un conjunto unitario parece reflejar en los roqueros, de modo inconsciente, el proceso histórico que en la música de concierto, entre los siglos XVI y XVIII, hizo trasladar el interés desde las formas musicales breves –las canciones, las danza– a agrupaciones de esas brevedades en *suites*, y después en formas de desarrollo amplio como la sonata, el concierto y la sinfonía. Sin embargo,

por plantear una analogía de mera referencia –que *no* lleva en modo alguno un juicio de valor–, la mayoría de los discos roqueros unitarios se mueve en formas como de *suite:* secuencia de canciones en un orden bien determinado e invariable, pero sin ningún tipo de relación tonal o melódica entre las canciones. Hay excepciones en donde sí se han propuesto manejos del material musical comunes a todo el disco, es decir a toda la obra, como el uso de un mismo material melódico en distintos episodios de las *óperas-rock*, del tipo de *Hair* o *Jesus-Christ Superstar;* pero la propia naturaleza escénica de estas obras hace evidente que la unidad de su composición no depende del hecho de estar en un disco.

La unidad del disco como obra estética se ha consolidado sobre todo en la faceta literaria del *rock:* un disco de los que hablamos recorre preocupaciones temáticas comunes en todas las letras de las canciones agrupadas; pongo como ejemplos la crisis existencial y social de un adolescente en *The Wall*, la búsqueda de un *acorde perdido* por los terrenos de la imaginación en *In Search of the Lost Chord* de *The Moody Blues* o la sátira de un sistema educativo en *Schoolboys in Disgrace* de *The Kinks.* Entre quienes han llevado más lejos las búsquedas unitarias del material melódico en un disco podemos mencionar a *Jethro Tull*, a *Deep Purple* con su ambicioso aunque no muy logrado *Concerto for Group & Orchestra* –en realidad una obra rapsódica–, al propio *The Moody Blues* o a *Pink Floyd*, casos representativos del acto consciente de dejar la obra de creación perdurable en un objeto editorial.

Terminaré esta exposición mostrando un ejemplo extremo del músico interesado en crear *un disco* como *su obra:* el álbum *Glass Houses*, de Billy Joel. Muchos dirán que Joel es más bien un músico comercial, de los que suelen ser llamados *pop*, que un verdadero roquero; pero si aceptamos tal afirmación entonces queda mejor demostrada la influencia del *rock* en la unidad del disco como obra de arte, ya que es indudable que este baladista y pianista se formó en el ambiente del *blues* y del *rock.* El ejemplo extremo que viene al caso es el siguiente: la portada de la funda de *Glass Houses* –cuando menos en su edición de LP– es una fotografía de Joel con una piedra en la mano, en actitud de estar a punto de lanzarla contra la fachada de puro vidrio de una casa. Lo primero que escuchamos al tocar el disco por su lado uno es un sorpresivo y

escandaloso ruido de cristales que se rompen, después de lo cual comienza la primera canción, acerca de un neurótico que arruinó una fiesta –¿por romper los vidrios?–; la contraportada de la funda del disco muestra a Joel, quien nos mira con torvos ojos al través de... una ventana evidentemente rota. Creo que es una prueba clara de cómo el disco ha devenido un fin del artista, su obra de arte, a su modo.

Ciudad de México, 17 de noviembre de 1992.





Sin gurú, sin método, sin maestro

Julia Emilia Palacios Franco
Departamento de Historia, Universidad Iberoamericana

Yo no me acuerdo del rock como mística, porque en aquellos años todavía no estaba de moda *la nueva era*, ni se hablaba de iluminación, ni de meditación, ni de conciencia expandida. El rock tenía que ver más bien con la realidad inmediata, cotidiana, con lo que te pasaba con tu novio, con los amigos, con la fiesta, con el coche prestado, con las vacaciones de verano, con los nuevos pasos de baile, con tus zapatos de ante azul, con los problemas en la escuela, con tus pápás. El mundo sencillo y directo de las emociones, todo dentro del contexto del corazón que latía *bum* o *pop* o simplemente hacía *taca-taca*.

Pero lo que sí sabíamos todos es que el rock and roll había nacido en parte negro y en parte blanco y que entre todas las maravillosas raíces de la parte negra estaban los *gospels*, la música de los evangelios, los cantos dedicados a Dios. Incontables son las historias de los cantantes que pasaron del coro de la iglesia a las casas grabadoras. De alguna manera ya sabíamos que Dios y música no podían estar separados.

En aquellos principios del rock and roll, en la década de los cincuenta, algunos *gospels* y canciones con referencia a Dios, se infiltraron en las listas de la popularidad. Después de todo, era necesario mostrar al mundo de los adultos que los jóvenes eran también espirituales.

El grupo vocal *The Orioles* grabó la clásica "Crying in the Chapel", Fats Domino rocanroleó con "When the saints go marching in" y Pat Boone grabó una tonadita muy bailable titulada "A wonderful time up there", en donde hacía referencia a la gloria que se habría de alcanzar en los cielos.

El Rey Elvis siempre tuvo una inclinación clara por la música gospel. Su primer disco religioso lo grabó en 1957, bajo el título de *Peace in the Valley*. Posteriormente grabó *How great Thou art* (1967), *He touched me* (1972), *Promised land* (1975) y *His hand in mine* (1976). Elvis Presley habló siempre de su infancia religiosa y del impacto musical que en él tuvieron los servicios en la iglesia de la Primera Asamblea de Dios. Alguna vez señaló que sus movimientos al bailar eran como aquellos de los fieles al entrar en éxtasis místico durante las ceremonias religiosas.

Definitivamente Elvis era sumamente espiritual y religioso, complemento ideal del buen hijo, del norteamericano exitoso, del *all American boy*.

Tal vez en la espiritualidad, pero más bien en la necrofilia, se dieron a principio de la década de los sesenta una serie de canciones que hablaban del novio o de la novia que habían muerto trágicamente. Estas imágenes nos vinculaban con el más allá y con la otra vida desde las listas del *hit parade*. Entre las canciones más conocidas destacan: "Last Kiss" (1964) de *Frank Wilson and the Cavaliers*, "Teen Angel" (1959) de Mark Dinning y "Tell Laura I love her" (1960) de Ray Peterson.

En los años sesenta también se comenzó a tener un contacto directo con el *alma* humana a través de la música *soul*. A pesar de que el soul era básicamente rhythm and blues actualizado, con una fuerte dosis de *gospel*, prácticamente nada tenía que ver con el alma y la espiritualidad. Lo que resultaba interesante entonces era el vínculo con el alma como lo más profundo, el reafirmar, sobre todo dentro de la población negra, que los seres humanos éramos un alma, motor primario de la existencia. Y precisamente el alma era la que hacía bailar a James Brown y vibrar a Aretha Franklin.

En la segunda mitad de la década de los sesenta, la espiritualidad estuvo más infiltrada en la música que en ningún otro momento. Simplemente la influencia de la música de la India en la producción psicodélica, le daba definitivamente un cierto tono de espiritualidad y mística. Entonces se hablaba de conciencia expandida, se meditaba y se realizaban rituales de todo tipo, verdaderas ceremonias religiosas para celebrar la vida, la naturaleza y el espíritu.

"Cuando la luna esté en la casa siete y Jupiter esté alineado con Marte, entonces la paz guiará a los planetas y el amor hará girar a las

estrellas. Este es el amanecer de la Era de Acuario, la Era de Acuario..." (*Fifth Dimension*, 1969, "Aquarius/Let the sunshine in"). Dentro del contexto de la guerra en Vietnam y de los movimientos estudiantiles, la generación de las flores daba la bienvenida a la Era de Acuario. Con ella, la promesa de una nueva era de paz, amor y hermandad, el nacimiento del ser humano *despierto*, la posibilidad de la conciencia expandida y de la iluminación.

Y entonces los héroes del rock comenzaron a ir a la India a buscar a los maestros, a alcanzar la iluminación instantánea; también viajaron a México al encuentro de brujos y shamanes. Y los gurús llegaron a occidente y se comenzó a practicar yoga y budismo zen y se comenzó a leer el I Ching y a consultar cotidianamente los antiguos oráculos como la astrología, el Tarot y las runas.

Canciones como "Within you without you" del álbum Sargento Pimienta, planteaban la existencia del mundo de las apariencias, de la "maya" y la conciencia del Uno en el Todo, de la no separación.

De hecho, George Harrison fue un personaje clave en el establecimiento del puente espiritual entre oriente y occidente. Mostró su apoyo concreto a los devotos de Krishna y posteriormente con su canción "My sweet Lord", permeó las ondas radiofónicas con el mantra sagrado "Hare Krishna, Hare Krishna, Krishna, Krishna, Hare, Hare...".

Y los *gospels* tomaron nueva fuerza. Aretha Franklin, Joan Baez y Judy Collins grabaron versiones magníficas de la clásica "Amazing Grace". Ocean, Joan Baez, Anne Murray y Elvis Presley tuvieron sus interpretaciones de "Put your hand in the hand". Johnny Rivers grabo "Michael row the boat ashore" y los *Beach Boys* hicieron su versión playera del Padre Nuestro.

Cuando los *Byrds* cantaban "Tum, tum, tum", estaban haciendo una referencia directa al apartado bíblico del Eclesiastés. Y las Sagradas Escrituras permearon las operas rock "Jesucristo Superestrella" y "José el Soñador".

The Electric Prunes en 1967 grabaron una "Misa en La Menor", mientras que Leonard Cohen mencionaba a Jesús caminando sobre las aguas y Janis Joplin le pedía a Dios que le comprara un Mercedes Benz. Para 1970, John Lennon hablaba del karma instantáneo. Ya no hay que

esperar a otras vidas para que se cumpla la ley de causa y efecto, esto del karma es instantáneo, así que más vale portarse bien. Y concluía diciendo: "todos brillaremos, como la luna, las estrellas y el sol..., todos vengan". Una invitación abierta a la luz y a la realización.

Dentro de esta propuesta del ser humano pleno, me parece que "Imagine", más que un himno, constituyó una verdadera oración de la Nueva Era.

No solamente John Lennon le canto a Dios con "God", David Bowie grabó "God knows I'm good", Billy Preston, "God loves you", Stevie Wonder, "Have a talk with God", *Jethro Tull*, "My God", y *Blind Faith*, "Presence of the Lord", entre otros.

Por otra parte, Jesús ha sido tema de innumerables canciones. "Groovin' with Jesus" de *Humble Pie*, "Jesus" del *Velvet Underground*, "Jesus is alright" de los *Byrds*, "Jesus children of America" de *Stevie Wonder*, "Jesus" de *Queen* y "Jesus just left Chicago" de *ZZ Top*.

Los santos han tenido también sus canciones, San Agustín, San José, San Esteban, San Pedro. Ya en 1971 Elton John preguntaba esperanzadamente a San Pedro cuál era el camino que debería seguir. "¿A dónde vamos ahora, San Pedro?".

Y también se ha cantado a los brujos y shamanes. Desde los encuentros mágicos descritos por Jim Morrison, hasta las enseñanzas de Don Juan cantadas por Joni Mitchell en una extraordinaria imagen escorpiónica de la transformación: "Y el águila y la serpiente están peleando dentro de mí. La serpiente luchando por un deseo ciego y el águila por la claridad" (Joni Mitchell, 1977, "Don Juan's reckless daughter").

Y aunque nada tiene que ver con el cielo, ni con el espíritu, ni con la iluminación, por la melodía y por el título, podría calificar a "Stairway to Heaven" como una canción "espiritual", pero como diría Robert Plant: "and it makes me wonder...", sí, tengo mis serias dudas al respecto.

De quienes no tengo duda es de la espiritualidad de los "rastafarians" jamaiquinos y de la religiosidad muy particular que ha permeado a la música "reggae", principalmente las canciones de Bob Marley. "En todas partes está Jah, en todas partes está Dios", clamaba Bob, un verdadero místico de la cultura popular.

Y el otro Bob que tiene su propia historia espiritual-religiosa es Bob Dylan. Me atrevería a decir que los verdaderos aires de la mística en el rock nacieron con "Blowin' in the wind" en 1963. "¿Cuántas veces se tendrá que mirar hacia arriba antes de poder ver el cielo? La respuesta, amigo mío, flota en el viento". Y como una especie de profeta del rock, Dylan hablaba entonces del cambio de los tiempos, de un orden que se estaba desvaneciendo de prisa. Para 1967 era el portavoz de la liberación, de la iluminación: "Veo mi luz acercándose brillante desde el oeste hacia el este. Y cualquier día, ahora cualquier día, seré liberado".

Judío de origen, Dylan ha incursionado en su propia religión, en el cristianismo, en el budismo, en la no religión, y dicen que hasta en el sufismo. Su etapa religiosa más pública y definida (dentro de la definición de que Dylan pueda ser capaz), se dió durante su conversión al cristianismo, dentro de un movimiento conocido como "judíos para Jesús". Tres álbumes marcan esta etapa religiosa: *Slow train coming* de 1979, *Saved* de 1980 y *Shot of Love* de 1981. Absoluta y totalmente cristiano: "Hay un hombre arriba, en una cruz. El ha sido crucificado por tí. Debes creer en su poder, eso es casi lo único que tienes que hacer". (Bob Dylan, 1979, "When you gonna wake up").

No se sabe mucho de las filiaciones religiosas y de las tendencias espirituales de los rocanroleros. George Harrison aceptó públicamente su vínculo con los devotos de Krishna y Cat Stevens se convirtió al fundamentalismo musulmán.

Se dice que Pete Townshend es un sufí. De hecho su hija se llama Amina, como la madre del Profeta (s.a.w.s.). Tampoco conozco de cierto el vínculo de *Queen* con el sufismo, pero tienen una canción llamada "Mustafá", que es uno de los nombres con los que se conoce al Profeta Muhammed (s.a.w.s.). Así mismo, en "Rapsodia Bohemia", en algún momento se clama Bismillah, que significa "en el nombre de Allah".

Dentro de la tradición católica, absoluta y definidamente reconocidos, *U2* y Sinead O'Connor. En este caso, ser católico resulta importante cuando se es irlandés. *Madonna*, como buena italiana, también es católica, aunque el uso de crucifijos y el aparecer rodeada de altares y santos, no necesariamente se refiere a su espiritualidad. No obstante,

su canción "Like a prayer", expresa a una *Madonna* que puede hacer oración.

Y como *Madonna*, hoy en día, muchos otros artistas, en algún momento han cantado a Dios, o a Jesús, o hablan del espíritu o de la fe.

Así como la música popular se ha diversificado incuantificable e inclasificablemente a partir de la década de los ochenta, las posibilidades de expresar la espiritualidad también son innumerables. Dylan profetizó el cambio de los tiempos y ahora los tiempos ya han cambiado. Antes, hablar en una canción sobre algún tema espiritual o algo por el estilo, era poco frecuente. Actualmente, los temas religiosos, la luz, el alma, el espíritu, la fe y la iluminación permean los contenidos de las canciones, los nombres de las canciones y hasta los nombres de los grupos.

Ahí tenemos al grupo *Nirvana* y a *Jesus and Mary Chain. Depeche Mode* canta "Personal Jesus", George Michael canta "Faith", *Simple Minds* tiene su "See the light", *Talking Heads*, "Heaven", Billy Joel, "Traveling Prayer", *Duran Duran*, "Say a prayer" y un Eric Clapton fuertemente tocado por la muerte de su hijo compone "Tears in Heaven".

Son ya los tiempos de la apertura de conciencia, la nueva era está aquí, la espiritualidad está en la tierra y está presente en la vida cotidiana. *Sting* escribe sus "Soul Cages", tal vez en el proceso de liberación de su propia alma. Paul Simon crea "Rhythm of the Saints", probablemente tratando de imitar con su música aquello que concibe como el ritmo de los santos, o quizás el ritmo hacia la santidad.

Intérpretes country o de pop country como Amy Grant tienden el puente, transformando la religiosidad campirana en música pop.

Y muy recientemente, han proliferado docenas de artistas virtuosos que crean una nueva música que viene del alma y que lleva de regreso al encuentro del alma, la música *New Age*. Desde las primeras experiencias de los artistas de *Windham Hill*, hasta las sublimes creaciones de *Enya*, la música *New Age* se ha convertido en un prolífico género, que lleva a la sensibilización y al contacto con el espíritu. Independientemente de sus seguidores y de sus acérrimos oponentes, la música *New Age* es el resultado de la nueva era, de un nuevo ser humano con nuevas

necesidades de creación y de consumo musical. Y claro, con la música *New Age*, sí se puede meditar.

Y en medio de meditaciones, de santos y de iluminaciones, de canciones sobre el cielo y sobre Dios y de búsquedas personales, fue que descubrí a Van Morrison. De hecho, Van Morrison había estado ahí desde siempre, pero en ese momento estaba preparada para recibirlo, para entenderlo. Algo así como el maestro que encuentra al discípulo cuando éste está listo.

Cuando "descubrí" a Van Morrison mi vida cambió. Me di cuenta que mística y rock podían coexistir, ser uno. En el espacio de mi práctica espiritual el rock era asunto del "mundo". En el espacio del rock, la mística resultaba una actividad demasiado sutil.

Pero cuando escuché a Van Morrison decir: "Nacimos antes que el viento, también somos más jóvenes que el sol", supe que el rock y la mística habían caminado ya un buen rato juntos. No mucho sé de la vida de Van Morrison, pero su discografía prolífica e intensa ha sido para mí su mejor biografía.

Cuando me entrevistaron en un programa de radio preguntándome cuál sería el único disco que llevaría conmigo a una isla desierta, finalmente me quedé con *No Gurú, No Method, No Teacher*, grabado por Van Morrison en 1986. Yo fui la primera en sorprenderme. Mas allá de mi amor por Elvis o de mi pasión por los *Stones*, estaba Van Morrison. Era el espejo que reflejaba y hablaba sobre el espíritu: "Sin gurú, sin método, sin maestro, solamente tu y yo y la naturaleza y el Padre, en el Jardín". En unas líneas lo resumía todo, lo contenía todo. La trascendencia del maestro, el regreso al Edén, el regreso a casa.

Hoy estamos en los tiempos de búsqueda y en los tiempos de encuentro. Los caminos espirituales, al igual que la música, abarcan infinidad de posibilidades. "Sin Gurú, sin método y sin maestro", es probablemente una de tantas respuestas. Finalmente, creo que la música y la mística han de coincidir en el Paraíso, ese paraíso que es el encuentro con Uno mismo.

Sta. Fe, Noviembre de 1992.

Aclaraciones: Por razones de exceso de producción musical durante la última década, no se encuentran incluídos en este ensayo varios artistas que podrían estarlo. Disculpas a los fans por la omisión involuntaria. Debido a mis inclinaciones personales hacia la Afirmación, no se incluyó en este ensayo una corriente sumamente importante que vincula al rock y a la mistica pero desde el punto de vista de la Negación. Me parece que yo no soy especialista en el tema, ni la persona indicada para escribirlo.





Para una breve poética del rock

Carmen Leñero
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Cruzarse

Para llevarles directo al punto voy trazar un mapa que me impida extraviarlos –aunque extraviarlos sería precisamente mi deseo.

Es un mapa caprichoso pero simple, cruzado por un línea que divide al plano en dos zonas, una arriba y otra abajo. Arriba está el cielo y abajo el subsuelo, arriba lo exterior y abajo lo interior. En el exterior está lo público y en el interior lo privado. Cuando en el exterior hay ruido y en el interior hay silencio, nadie se asombra. Pero cuando el silencio y el ruido se entrecruzan comienzan los problemas.

Para que el mapa de veras sirva debemos imaginar que es el mapa de un escenario, y *al mismo tiempo* el mapa de una página y *al mismo tiempo* el mapa de un cuerpo. Escenario, página y cuerpo. Aunque se trate de espacios tan distintos, gracias a mi mapa podremos localizar, en cualquiera de los tres, aquello que emerge y aquello que se desploma, lo que se mueve y lo que permanece quieto, lo que suena y lo que calla, ya se trate de persona, palabra o cosa.

Y lo que es mejor: siguiendo las señales de mi mapa –un único mapa– podremos hacer de una sola vuelta varios viajes distintos.

Seré específica: supongamos que el cuerpo es el de un cantante, la página es la de un poema, el escenario es el de un concierto de rock, y el punto al que nos dirigimos, un crucero. El crucero donde se intersectan la poesía y el rock.

Aunque mucho se hubiera dicho sobre este tema, pido del lector un gesto de amable inocencia: que se atenga estrictamente a mi mapa y al camino de pequeñas flechas que iré describiendo, hasta llegar al punto. No se trata de una ruta de palabras, sino de señas, y por lo mismo no es siempre fácil dilucidarlo.

La primera flecha señala ya una desviación: la más intima relación entre rock y poesía, lejos de lo que pudiera pensarse, *no* reside en el uso de las palabras, sino en el cuerpo. Es ahí donde rock y poesía operan de manera equiparable.

La segunda flecha señala un lugar especffico del cuerpo: el corazón. ¿Adonde apunta esa misma flecha si el mapa se refiere no al cuerpo sino al poema? Señala el pulso, el pulso interno de los versos, impuesto por una métrica determinada. ¿Adonde señala si el mapa se refiere al escenario, al escenario donde se lleva a cabo un concierto de rock? ¡También señala el pulso!, pero no un pulso silencioso sino estentoreo, señala el *beat.* (Pausa; no podemos seguir avanzando sin dar un rodeo).

¿No es el rock música? ¿No es la poesía música? ¿No se relacionan precisamente en el hecho de ser ambos música? Nuestra posición actual en el mapa me autoriza exclusivamente a dar un sí condicionado: el rock y la poesía se intersectan en la música sólo en la medida en que la música es pulso; es decir alternancia de sonidos y silencios.

De acuerdo siempre a nuestro mapa, el rock, que es un fenómeno masivo, pertenecería al mundo de arriba y la poesía, que es un fenómeno íntimo, al mundo de abajo. El primero se ubicaría en la zona del ruido y la segunda en la del silencio. ¿Por qué? Pues porque la poesía *calla* lo que quisiera –y no puede– decir; mientras que el rock *vocifera* lo que debiera –y no quiere– callarse.

Pero si pongo mi mapa patas arriba, descubro otra posibilidad: cuando la poesía es demasiado vaga produce confusión, *ruido*; y el rock, de volverse mero estruendo, produce aturdimiento, sordera.

Aunque intercambien zonas mi trazo parece siempre separarlos. ¿En qué punto habrían de unirse una actividad que salvaguarda el misterio y otra que lo denuncia? La poesía es alevosa; el rock, ingenuo ¿No les parece?

(Pausa. No veo señales. Miraré en otra dirección y formularé de otro modo mi pregunta: ¿Cuándo es que el rock se dirige al punto del que la poesía parte?) Si las palabras fueron hechas precisamente para *decir*, es claro que el poema representa una "aberración" de las palabras, su imposibilidad de significar algo, una especie de enfermedad. El rock también, siendo música que no se contenta con el silencio verbal y evocador de la música, ha sido considerado por mucha gente de buen gusto como un producto degenerado, enfermo, perversión de la *verdadera* música.

Yo no hablaría de perversión, ni de aberración, sino de *exacerbación*. Un defecto de exceso. Exceso de misterio, o de decibeles, pero exceso al fin.

El *vociferar* del rock parece querer alcanzar el *no decir* de la poesía. Y ambos coinciden precisamente en ese aspecto enfermizo, en un modo particular de excederse. (El rodeo me ha llevado de regreso a la segunda flecha. ¿Significa eso que debo volver sobre mis pasos? Lo haré, pues:)

El *no decir* de la poesía y el *vociferar* del rock parecen cruzarse al menos en algo: ambos se atienen a un pulso, y el pulso crea una cadencia (y aquí... ¡cuidado! mi mapa muestra una pendiente muy pronunciada...); ambos se sujetan a su cadencia para no caer en el abismo del silencio o en el abismo del ruido.

No se trata sin embargo de la cadencia del habla o de la música –que son cadencias *encadenadas*, continuas– sino de algo más elemental: una cadencia rítmica que además, se exacerba. El rock y la poesía, mediante la exacerbación de su pulso, desencadenan el habla y el canto. Al excerbarse intensifican el pulso del ejecutante y del oyente, del que escribe y el que lee. Mediante este efecto de intensificación el rock, así como la poesía, rompe con su propio ruido o su propio silencio. Su cadencia deja ser dócil, se desata y, *"like a rolling stone"*, se precipita produciendo una aceleración insana del pulso. (Si acaso fui demasiado aprisa es que tuve que avanzar por la pendiente).

Ahora sí, encontramos una tercera señal que nos lleva directamente al punto: Rock y poesía se cruzan en una enfermedad, una enfermedad del pulso: la taquicardia.

La taquicardia

Eugenio Barba dice que los mejores actores son con frecuencia enfermos del corazón. Se puede dudar que los cantantes de rock sean poetas, aún hablando en terminos muy amplios, pero no de que sean actores. ¿Y qué actuan? Su propio cuerpo vociferante, diría yo: en principio, su palpitación; luego, su tensión muscular y una cierta intensidad neurológica.

A diferencia del jazz, que fluye por la pendiente armónica y se va abandonando a sí mismo, como la prosa, el rock vuelve tozudamente sobre sus pasos, sujeta la melodía (su devenir) a un pulso sanguíneo (el instante).

En este sentido el jazz es a la prosa lo que el rock a la poesía.

El rock detesta la vaguedad, lo que se diluye, lo que flota. El rock huye de toda jabonosa complacencia. La suya no es cadencia tropical, ondulatoria, sino algo más elemental: un golpeteo persistente que atomiza el tiempo, que marca tajantemente los límites entre un instante y otro, en lugar de difuminar o hacer elástica su distancia, como hace el resto de la música.

Esto que ocurre con la pieza de rock ocurre también con el poema: ambos surgen atenidos al cronómetro, pese a fingir que juegan, que son libres. Y lo que digo vale incluso para el llamado *verso libre*, el cual, si bien evita una acentuación autoritaria, una rima monotona, sigue sometido a una métrica latente en la memoria, como una ruta que expresamente elude, justo para simular que escapa.

Pero la verdad, no es posible escapar de ese tic-tac –subterráneo en la poesía; estentóreo en el rock– porque es a fin de cuentas el de la sangre.

La rítmica cruel y *fidedigna* del rock recuerda la obsesión de quien escucha atento sus latidos, y en cada uno confirma que sigue vivo, y se asombra de que la máquina en su pecho no vacile, o se asusta si de pronto se acelera. Tal susto nos acerca a la pureza de nuestro cuerpo vivo, a su intemperie, no cabe duda.

No caben dudas en el rock, porque el rock avanza de acuerdo a una marcialidad que ordena todos los caminos, que hace perfectamente

mensurable y redondo el pequeño universo de una canción, enfatizando lo que el resto de la música sólo asume de manera tácita, es decir, una métrica, un *tempo* obligado. El rock no divaga, marcha. (Y decir esto, me imagino, es un escándalo). Su estrategia es como de batalla mora –no cristiana–. Menos suspicacia que ferocidad. Menos ferocidad que insistencia.

El ritmo en el rock quiere acompañar de muy cerca a nuestro corazón, y no como a una viscera fofa, vapuleada por las emociones, sino como a un músculo. Busca el unísono con él y multiplica masivamente su potencia. Acelara los pulsos y los recoge en un solo impulso: quizá para conmover todas las capas del suelo y despertar otro pulso más interior y universal: el del planeta.

Su estrategia, lo dije antes, es la repetición: un acento, dos golpes, un salto y de nuevo un acento, dos golpes, un salto y.... Siempre volver a caer pesadamente en tierra. Por más que ese salto se alce y prolongue con la aceleración creciente de platillos, con trémolos de guitarra y un lamento sostenido al final de la canción, un golpe seco acaba siempre por clausurar el microdrama de cada pieza y devolver todos los sonidos al subsuelo.

Recuerden por favor un remate típicamente rockero. Todo queda enterrado bajo la losa de un tamborazo. El silencio salta hecho polvo.

Tambien el final de un poema es un sello, un especie de lápida, el último latido de ese espacio aparentemente sumiso a las leyes de un lenguaje.

Un acento, dos golpes, un salto, dos golpes, acento. La repetición crea el ritual, intensifica y condensa. Por eso el rock es un espectáculo. Porque crea un espacio de excepción. Un espacio habitado no sólo por música y palabras, imágenes e ideas, sino por cuerpos. Un ritual en cierto modo militar, en cierto modo religioso, paradójicamente meditativo... (como sucede con toda rítmica incesante).

El rock no se hizo para hacerte entrar en ti mismo sino para salir e integrarte al pulso general, todopoderoso.

La poesía no se hizo para salir, sino para entrar tan al fondo de ti que sales del otro lado, en la otra orilla de tu ser individual y te integras tambien en el caudal subterráneo de todas las sangres.

Para cantar se precisa descender a las partes mas desdeñables del cuerpo y subir luego más allá de la cabeza. O ascender hasta alturas temerarias y desplomarte por entero. Estas cosas no son un secreto para nadie, pero sí son un secreto porque rara vez alguien las entiende.

El alarido

Pero volviendo a la concreción y tiranía del ritmo –y a su acelaración: la taquicardia– cualquiera podría preguntarse: ¿no son el rock y la poesía subversivos del orden, enemigos de cualquier maquinaria totalizadora? Pues he ahí según yo, la clave del secreto. El secreto del ritmo, quiero decir.

El ritmo crea no un orden, sino *la ilusión de orden* (de ahí sus cualidades consoladoras), y crea también la *ilusión del retorno, de lo conocido, lo delimitado, lo seguro* (de ahí el abandono al que nos invita).

Protegidos por este simulacro de cosmos, el cuerpo y la inteligencia adquieren otras libertades. En medio de ese espacio simulado de cosmos estalla el significado de una palabra, por ejemplo, lo mismo que si fuera un grito. Un sustantivo dice algo que jamás antes quiso decir, y los estertores, burbujeos y temblores del cuerpo se vuelven música. ¿Cómo sucede esta transformación?

Iré por partes: el músculo de las profundidades, es decir, el corazón del rockero, antes de desplomarse y quedar bajo la losa de un último tamborazo intenta subir a las alturas. Su instrumento de elevación es la voz. La voz, que como se sabe, es aire, bombeado por un músculo que late. El aire habita las palabras, pero no se queda en ellas, las atraviesa. Y luego se dispara hacia arriba, se alarga junto con un chillido eléctrico de guitarra. (Porque si los tambores y el bajo ejercitan al corazón, la guitarra y los alientos acompañan en cambio a la voz, la estiran y la prolongan como un brazo).

Así es como el latido, ritmo de dos sílabas, dos golpes, se convirtió en sonido con significado, en palabra, pero en su temeridad se olvidó de ese sentido y se disparó convertido en pura vibración. La voz se elevó no sólo en volúmen sino en intensidad y agudeza para perforar la cumbres, para rasguñar la bóveda celeste que se empeña en seguir siendo hermética.

El cantante de rock no dice las palabras, ni las baila, ni las ilustra con ademanes. Las invade con el bombeo de su corazón y las destempla con la vibración de voces que lo traspasan.

La gravedad de un pulso sostenido es subvertida por la agudeza de ese grito. Del subsuelo al cielo se crea un cable conductor: el cuerpo del ejecutante, verdadero intermediario entre lo celestial y lo subterráneo. Eso pretendía Artaud de los actores: una especie de mediación mística, entre lo divino, lo humano y lo infrahumano.

El *acto* total con el que soñaba Artaud no era un simulacro teatral; era un drama auténtico y cruel que daría nuevo nacimiento al hombre: "poesía escénica", donde la palabra no tuviera ni más ni menos importancia de la que tiene en los sueños. ¿Recuerdan haber pronunciado alguna palabra en sueños? ¿Recuerdan su peso, su densidad, su función en ese contexto? ¿Estaban mudos? ¿Gritaban? ¿Repetían la clave de algo?

Rara vez la pieza de rock es instrumental. Por lo general el rock es canción, es decir, ocupa palabras. Y las ocupa despiadadamente, con ironía o con afecto sacrílego. Otros estilos musicales también las usan, ya sea para decir cosas de amor, contar historias, repetir parlamentos o para expresar ideas sobre estados del alma. Usan las palabras como vehículo, como objeto, no como organismos.

¿Cuál es el lugar de las palabras en los sueños, en las pesadillas, en los salmos, en los juegos infantiles, en la invocación? Un lugar semejante al que habitan en una pieza de rock. Un lugar frágil, movedizo, tremendamente audaz, cinematográfico más que teatral, gestual más que literario.

Ahí, la palabra no informa, evoca. No instaura, sugiere. Y sugiere, entre otras cosas un entorno espacial, un tipo muy particular del paisaje.

Por las letras de las canciones la pieza de rock levanta una escenografía invisible. A menudo se trata de la ciudad, casi nunca del campo. A veces, el paisaje es la cámara oscura de la mente o el interior del cuerpo. A veces, simplemente, el cuarto que habitamos, la cama donde dormimos, la costra que nos cubre. La letra va haciendo del escenario donde ocurre el concierto una pantalla gigante, invisible.

Por las letras de las canciones el intérprete recibe una instrucción muy precisa: no los contenidos literales de la canción, sino la temperatura corporal interna que precisa la ejecución de esa pieza en lo particular.

De uno u otro modo creo que la función primordial de las palabras, su función poética dentro de la canción, es la de asegurarnos a todos, intérpretes y oyentes, un mismo viaje.

El pulpo

Sí, el rock ocupa las palabras para romperlas, negarlas, para someterlas al ritmo de la sangre y a la lógica de la luz, de la electrónica. Es así como las convierte en lamentos de animal, en resoplidos de viento, en sístole y diástole de algún sentimiento, en poderosas onomatopeyas. Es así como sucede la transformación.

La electrónica dio al rock posibilidades inusitadas de expresividad. Tras un micrófono puede emitirse y ser escuchado un susurro, el chasquido de la lengua, una levísima ronquera, el paso de la saliva por los labios, el preciso color de una vocal antes de abandonar la boca.

Gracias al micrófono puedo hacer disfrutar una simple tensión al pronunciar o la humedad que hay en una consonante, su intimidad de letra. O por el contrario, puedo hacer llegar un lamento a millones de oídos simultáneamente, y con ese lamento levantarlos a todos de sus sillas como si se tatara de la palanca de Arquímedes.

El micrófono es extensión de las cuerdas vocales. Conozco sus secretos, sus áreas de influencia, sus tendones. Y todo cantante puede crear infinidad de nuevas sensaciones auditivas con él.

Gracias a los amplificadores, ecualizadores y sintetizadores, y al poderoso y dúctil *sistema midi,* un mínimo movimiento de un dedo sobre una cuerda puede aullar, pedir, reír, roncar. Gracias a ellos el idioma del cuerpo, gestual y sonoro, se vuelve instrumento de arte. Hablo en especial de los sonidos *interiores* del cuerpo, los viscerales: sonidos que sobre un escenario se magnifican, modelan y depuran. El rock hace masivo lo íntimo y viceversa.

Pero hablo también de los sonidos que la mente puede llegar a imaginar, aislando y recombinando cualidades que nunca habían estado

juntas. Se crea así un cuerpo y una naturaleza que no estuvieron antes aquí. Un nuevo espectro sonoro desde el cual las letras pueden ser re-sentidas.

Pero no sólo se han multiplicado las posibilidades de la voz, el corazón, los dedos, el cuerpo. El rock ha sabido hacer de la máquina mas silenciosa e indiferente, un organismo expresivo, capaz de producir sensaciones estéticas, de despertar o poner a dormir a las almas.

Un cable, un botón, una bocina, una tecla, una pantalla, una tuerca cantan, hacen rock.

La máquina electrónica y digital se ha vuelto una prótesis mágica, contagiada de la taquicardia y el alarido; presenta, pues, una fisiología expresiva que la habilita como un órgano más de la mediación poética.

A veces, al comenzar un concierto, mientras espero el momento de salir al escenario, observo los cables que salen de los sintetizadores a todas partes. Pienso en un laberíntico intestino que en verdad digiere los horrores y las tristezas del mundo; o pienso en una alucinación de venas, que lo nutren. Ellos, junto con los reflectores, los monitores, los atriles, los instrumentos, los miles de botoncitos y el temblor que a todo contagia, forman un enorme animal. El inmenso pulpo que se contorsiona, se expande y se recoge en sí mismo, como una respiración poderosa.

El Potasio

El teatro de la crueldad con que soñaba Artaud debía acabar con la mentira de la civilización y con toda visión autocomplacida de la cultura. Debía hacer estallar las palabras, la gestualidad, la imagen, para dar nuevo nacimiento al mundo y a un hombre dueño de sí, purificado. Debía ser un espectáculo integral, donde lo visible, lo sonoro, lo móvil, lo táctil, se confabularan para decir al unísono su violencia purificadora. Y devolver –o mejor dicho, otorgar– al hombre *su* palabra, *su* voz, *su* cuerpo, *su* ser.

Las ideas poéticas de Artaud revolucionaron las artes escénicas e incluso hicieron mella en el pensamiento filosófico y literario. Pero Artaud, esencialmente actor de todo aquello que concebía, no pudo, como

director, llevar a efecto el tipo de espectáculo que proclamaba. Sus puestas en escena fueron un fracaso.

Es quiza el rock, el concierto de rock como espectáculo, el fenómeno que responde históricamente al sueño de Artaud. Responde, sí, hasta el momento en que su mensaje recae en el estereotipo comercial, o en el estereotipo de lo anticomercial. Cuando su violencia originaria purificadora se trueca por fantochada. (Y no estoy hablando de la *traición de las generaciones*, tema que a tantos comentaristas fascina). No se trata de darnos golpes de pecho por ser más jóvenes o por ser más viejos que el rock. Se trata de reconocer en cada caso si está o no está el espíritu que anima su *crueldad*, su modo de volver a lo corporal y a lo desnudo. Se trata de recobrarlo entre los andrajos de otro supuesto rock, desalmado pero inocuo: cueros negros, gritos sin elevación, susurros sin misterio, *beat* sin hermandad con el pulso de la sangre, contorsión manierista, que tiene ya muy poco que ver con la tensión muscular, no necesariamente divorciada de lo sutil. ¿Una violencia sutil? ¿Una cura de ritmo? ¿Una vendaje sonoro? Nadie entendería...

El potasio es fuente de energía para el cerebro y tonifica los músculos. Habría que inyectar en el rock estas sustancias, y vaciarlo de Pepsi, Yamaha, Punks, banderas, mariachis y palabras que por altisonantes no dejan de estar huecas. Habría que vaciarlo de ignorancia. Y me refiero específicamente al *ignorar* lo que quema por dentro, a cada cual, verdaderamente.

Habría que olvidarse de la Literatura con mayúscula cuando se hacen versos, y del Espectáculo con mayúscula cuando se hace rock, para revivir en cada ocasión un arte del músculo cardíaco y del alarido que es flama.

Cuentan de una cantante que habiendo luchado durante todo el concierto por alcanzar los decibeles de los amplificadores enloquecidos, cayó desmayada. La llevaron a su casa cargando. Su pulso era cada vez más débil y esporádico. El médico ordenó que le dieran *Corpotasin* y plátanos, que según dicen, son ricos en potasio. En una cuantas horas se repuso, pero no del susto. Desde entonces está excesivamente pendiente de toda irregularidad en sus latidos.

De hecho tuvo una época de auténtica hipocondria. La idea de la muerte la perseguía a todas horas. Leía poemas de Milosz para conso-

larse, porque en efecto, sí, la poesía *sirve* para consolar de la muerte. La poesía *dice* la única palabra pertinente ante ese "sadismo de Dios" que es la muerte. Porque la palabra silenciosa de la poesía es fiel al titilar de la sangre y al latir de la conciencia.

De todas las muertes, la que menos temo es la del corazón: que de pronto se detenga el tiempo me parece preferible a que la existencia se deslice en la pobredumbre, en el gradual *fade out* de muchas enfermedades. Por eso amo más la poesía que la prosa; el rock más que el jazz.

Porque si es verdad que la poesía "cura" las heridas que nos hace la muerte; el rock, por su parte, y de manera explosiva, cura de las heridas que nos hace vivir en el mundo, tal y como es hoy.





Saber de rock

José Hernández Prado
Departamento de Sociología, UAM-Azcapotzalco

Ahí está el rock, y la primera pregunta es: ¿en qué consiste? Tal vez no nos equivoquemos si decimos que el rock es, en principio, un tipo de música que comenzó a ser reconocido principalmente por los jóvenes del mundo desarrollado y anglosajón en los inicios de la década de los sesenta. Quizá no nos equivoquemos si decimos, además, que el rock es un estilo musical derivado de los llamados *rhythm and blues* y *rock and roll*, construído sobre la base de la canción popular occidental de compases predominantemente binarios y secciones melódicas A y B, interpretada en él con la tímbrica peculiar de unos instrumentos eléctricos (guitarras, *bajo* y *teclados*) y con la habitual *cama* rítmica que procura una batería de percusiones que dispone su *beat* en los tiempos 2 y 4. En resumen, tal vez no nos equivoquemos si decimos que el rock es un tipo de música popular cultivado por infinidad de jóvenes en todo el mundo desde los años sesenta e, inclusive, por infinidad de personas ya maduras que fueron jóvenes desde esos años.

Pero si el rock es, ante todo, música popular, cabe, entonces, esta segunda pregunta: ¿qué es aquello que vale la pena saber de él? Por siempre, la música popular ha acompañado al "pueblo" en sus tareas y actividades cotidianas; en sus emociones y circunstancias colectivas y personales, y aún en los momentos más íntimos y significativos de la vida de sus gentes. Por supuesto que la música popular nunca es un fin en sí misma, sino que es un medio, y eso quiere decir que sus objetivos no son esencialmente artísticos y que ella no persigue simbolizar ideales estéticos que desborden situaciones humanas particulares. La música

popular ha sido siempre un vehículo de fines utilitarios, personales o sociales, y ha buscado siempre divertir, entretener, enmarcar, engalanar, ponerle un telón de fondo a las pequeñas vicisitudes personales, o bien su verdadero *soundtrack* a las historias de vida, pero jamás se ha propuesto sublimar la idiosincracia de un pueblo entero, idealizar algún aspecto de la naturaleza humana o recomponer una visión integral del universo o el mundo. Se supone que algo así sólo ha podido lograrlo el arte musical o la música cabalmente artística, la cual se nutre a veces de la música popular y otras veces florece, incluso, en medio de ella. Pero si el rock es simple música popular, parece que lo que vale la pena saber de él es, en principio, quién, cómo y cuándo lo compone e interpreta, y ello lo sabe, en primera instancia, el aficionado al rock; el *fan*.

El denominado *fan* del que hablamos es una persona que gusta del rock en general y que sabe mucho o poco de algún exponente suyo, de cierto grupo de exponentes, de alguna corriente del rock en particular, o acaso de su situación global o la de alguna de sus tendencias en determinado período histórico o en una zona geográfica. Hay un inmenso número de *fans* que gustan más del rock que lo que saben de él, pero lo más usual y significativo es que ellos *sepan* no poco de rock, o por lo menos, de lo que les agrada de él. Saber de rock es a tal punto importante para todos sus *fans*, que abunda aquella clase de los verdaderos especialistas o expertos en rock. Estos *connoisseurs* le confieren a su saber rocanrolero una seriedad equivalente a la que los conocedores de ópera, de música "clásica" o de jazz, le confieren al suyo propio: forman impresionantes colecciones de discos antiguos y compactos; buscan y obtienen un trato personal con las figuras más relevantes del medio; organizan publicaciones especializadas, escriben en diarios y en suplementos y revistas culturales, hablan por la radio y fundan, en ocasiones, revistas de aficionados o *fanzines*; inclusive, establecen jerarquías intelectuales de prestigio y poder y se preocupan, además, por ascender hasta su cúspide, cual pandilleros que fueran, intentando dominar el barrio. Pero urge averiguar por qué resulta tan importante saber de rock. Los especialistas de los diversos tipos de música "culta" pueden aducir a su favor el hecho de que sus conocimientos hallan justificación en el

valor espiritual o artístico de la música que cultivan, pero ese no parece ser el caso de los conocedores del rock, que, sin embargo, se encuentran igualmente embargados de la vieja *gravitas* latina o de la idea de que los asuntos que se traen entre manos merecen el mejor de sus esfuerzos y la mayor de sus atenciones.

Los *connoisseurs* rocanroleros no son pura y simple insensatez. Nos parece que ellos son uno de los indicadores más contundentes de lo mismo que le da un sentido a su loca y exasperante afición. El rock no es una expresión indiscutible de "alta cultura", pero *sí* es, en cambio, un importante fenómeno cultural; es un atractivísimo fenómeno *sociológico.* Pocos géneros de música popular han arrojado tantos objetos y aspectos de interés para los estudiosos y "cientistas" de lo social, como el rock. Los antropólogos sociales lo han investigado como una música especialmente apta para la identificación o para el sincretismo culturales; los sociólogos y los psicólogos sociales, como el motivo de numerosas redes de interacción entre los "artistas" y el público, entre los propios *fans*, o entre los numerosos agentes del gran negocio mundial del espectáculo; los historiadores, por su parte, han podido investigarlo como uno de los fenómenos que retratan mejor las diferentes *revoluciones* de una modernidad que acaso se halla inconclusa, o acaso superada (la revolución sexual, la juvenil, la tecnológica, etcétera). Ciertamente, nadie puede afirmar que el mundo es el mismo luego de los *Beatles*, y por ello es preciso incluir al rock en el acervo de las cuestiones relevantes de la cultura contemporánea; por ello los mandos actuales del poder político y económico han aprendido poco a poco a aprovecharse de él; por ello sus "celebridades" han ingresado a las filas del *jet set* cultural internacional y por ello, finalmente, no es insensato *saber de rock*, pues tal cosa significa mucho más que saber quiénes y cuándo lo han interpretado. Saber de rock significa también, o casi, una manera de penetrar en la abigarrada naturaleza del mundo contemporáneo y de cultivar las difusas, pero indispensables, ciencias humanas y sociales.

A estas alturas de nuestro discurso, la pregunta vendría a ser por qué el rock pudo convertirse en una realidad socio-histórica y cultural respetable; por qué los importantes eventos y procesos que lo acogieron no lograron prescindir de él y más bien se delinearon ellos mismos incorpo-

rándolo como una de sus piezas clave. ¿Quién puede concebir el surgimiento de las culturas emergentes juvenil, sexual y de las drogas, a partir de la década de los sesenta, sin el rock?; ¿quién imagina la convulsiones políticas norteamericanas que se adentraron hasta mediados de los años setenta (tan asociadas a la ominosa guerra de Vietnam) sin la música de rock?; ¿quién es capaz de comprender el gigantesco negocio mundial actual de la música *pop* sin las figuras enormes y *comercializadas* de este género musical?; ¿quién puede afirmar que conoce los variados aspectos de la revolución tecnológica de nuestros días, si no toma en cuenta sus aplicaciones en la inmensa industria de la música popular y "seria", de la cual el rock ha sido un motor fundamental? Quisiéramos encontrar una respuesta a estas interrogantes en la propia música de rock. Algo hay, sin duda, en esta clase de música, que pudo constituírla en un fenómeno socio-cultural tan significativo. De seguro, una solución integral a la problemática es bastante compleja y debiera superar el ámbito de la mera entidad musical, pero una mirada dirigida a esta entidad aclarará en mucho aquella misma solución integral.

Todo el mundo sabe que el rock se aprecia mejor cuando se escucha con un volumen *fuerte*. Esto quiere decir que el rock es, ante todo, energía, y fue, justamente, por esta energía suya tan característica, que nació como música juvenil. Pero la energía del rock se nutre en la actualidad de una insatisfacción existencial que ya no se restringe a las generaciones de jóvenes. En estos tiempos, y como muy bien pudiera decirlo con respecto de otros el sociólogo alemán Max Weber, el *ciclo orgánico* de la vida humana está severamente cuestionado y la gente no puede ni quiere aprender a envejecer. Es el endémico desajuste personal generalizado atribuible, quizás, a la imperiosa necesidad de incorporarse a mecanismos sociales vigentes, en extremo racionalizados y despersonalizados y, sobre todo, al temor de no poder desempeñarse con eficacia al interior de esos mecanismos. Como exclusivamente hay tiempo para detenerse a pensar en el lugar que se ocupa en el *sistema* y en no perder el lugar que se ha obtenido o que pudiera obtenerse, nunca se piensa en aquello que ocurra después de hacer lo que se tiene que hacer; nunca se piensa en la muerte, que pierde todo sentido, y como

la muerte pierde sentido, también lo pierde la vida, que se descubre a sí misma sin un destino final que le permita desafanarse. Creemos, entonces, que el rock ha sido la música popular ideal en el racionalizado y en gran medida *desencantado* mundo contemporáneo. El rock es la música que acaso faltó cuando la racionalización y el "desencantamiento" modernos comenzaron a perfilarse, puesto que su energía ha logrado expresar inmejorablemente una comprensible insatisfacción vivencial y, al mismo tiempo, una vitalidad funcional indispensable.

Esta expresión de la energía *roquera*, digámoslo de una vez, tiene que ver básicamente con cierta *actitud* existencial; no con determinado voltaje. Si bien el rock que consideramos típico utiliza instrumentos eléctricos y baterías fulminantes, hay también música suave y delicada que es posible identificar como rock. Asimismo, bastante música *pop* se disfraza de un rock que cualquier análisis apresurado, pero correcto, indicaría que no lo es. Por otra parte, mucha otra música popular vive en la actualidad de ciertas atmósferas que solamente el rock pudo crear alguna vez. Pero la mencionada actitud existencial inherente al rock es una de *desinhibición espiritual* (sin duda alguna, mucho más radical que la del jazz); una desinhibición que las personas que de verdad saben de rock distinguen con fácil y buen sentido en las expresiones de este tipo de música, porque es la que separa a sus creaciones de las de la balada pegajosa y empalagosa: la irreductible *I love you song* que los *fans* del rock, sencillamente, desprecian.

Nos parece que la energía juvenil en sentido literal y también en sentido estricto que proyecta el rock, obedece a una desinhibición de la persona en trance de revelarse contra el imbatible sistema socio-cultural racionalizado, o de contrarrestar terapéuticamente los efectos que éste ejerce sobre esa persona. Si algo le pide el sistema a sus actores, es que controlen fuertemente sus respectivas conductas; es que inhiban sobremanera sus emociones y su imaginación, en aras de satisfacer la racionalidad de un sistema que intenta propiciar la convivencia sensata, y entonces el rock encarna, a no dudarlo, anhelos desatados y secretos de completa desinhibición. A veces los artistas de rock muestran talentos musicales o intelectuales diversos, pero lo que nunca falta en ellos es alguna suerte de desinhibición: precisamente aquélla que *quisiera tener*

su público y que les admira entusiastamente; aquélla que les reivindican sus *fans* de un modo intelectual y un tanto moral.

Saber de rock es, en los hechos, estar a la caza de la desinhibición espiritual que puedan evidenciar las innumerables manifestaciones de la tecnificadísima música popular actual. Lo infructuoso de esta búsqueda es, precisamente, aquello que a veces hace decir a los conocedores del rock que los tiempos presentes son malos o tristes para esta clase de música. Lo desesperado de esa misma búsqueda, por otra parte, es además lo que genera, en ocasiones y en determinados ambientes musicales (sobre todo aquellos en los que la balada simple o, incluso, rocanrolera tiene dominados los espacios creativos y comerciales de la música popular, como sucede en nuestro país), un rock con demasiada desinhibición y con muy poco talento artístico, que ni les resulta funcional a los inhibidos actores del sistema, ni expresa claramente el tipo de desinhibición que la aplastante mayoría de los *fans* del rock del medio quisiera oir. Saber de rock es, por lo general, permanecer atentos a cualquier manifestación de desinhibición espiritual, pero no siempre es lograr el reconocimiento pleno de sus múltiples *formas*. En efecto, juzgamos que el rock se ha mostrado, en sus ya varias décadas de existencia, como sumamente versátil; en rigor, no ha debido restringirse a sólo unos cuantos modelos de desinhibición espiritual, y es aquí donde pudiera hablarse de *saber de rock* en un sentido deontológico; en el plano del deber ser. Saber de rock, debiera poder ser reconocer y ponderar las variadas formas de la roquera desinhibición espiritual.

Es probable que la desinhibición espiritual del rock tenga por sentido producir un *escape* que se concreta en la propia energía "juvenil" de esta vertiente de la música popular. Por un lado, es posible escapar de la inhibición y las obligaciones del *establishment* embistiendo contra ambas con plena furia ideológica y hasta política; por otro, es factible entregarse a una fuga que construya nuevos mundos en los que la racionalización indispensable no conduzca sino a nuevos encantamientos; es factible emprender una fuga resuelta que erija nuevos mundos encantados donde sí se pueda vivir y que tal vez el rock ha logrado construir convincentemente. Por cierto, acaso los infinitos escapes que ha propiciado el rock sean el secreto de sus mejores logros musicales y artísticos;

de su probable contacto con el arte. La música de los *Beatles* y especialmente la del finado John Lennon; la de Jim Morrison y los *Doors*; la de los *Who* y la de Janis Joplin o Jimi Hendrix; la de *U2*, Lou Reed o Bruce Springsteen, son claros ejemplos del escape rocanrolero que quiso embestir política e ideológicamente al sistema y a sus inhibiciones personales, en distintos lugares y momentos históricos. De nuevo la música de los *Beatles*, o bien la de *Jethro Tull*; la de los viejos gigantes del "progresivo"; la de Santana, Brian Eno o Kate Bush, representan otras tantas ilustraciones de ese otro escape roquero que es fuga y auténtica *subcreación* tolkieniana; que es producción de mundos con una lógica y una estructura física y de valores diferentes a las del universo real; que es creación de mundos fantásticos como sólo la música y la literatura han alcanzado a concebirlos en determinados momentos, y que en los tiempos recientes han ocurrido, más bien, gracias al rock.

Saber de rock pudiera ser, entonces, *comprender* las distintas formas estilísticas y personales de escape del mundo existente de hecho, racionalizado y desmagificado. Es a través de estas formas, ya lo sugerimos, que quizás el rock ha acariciado alguna vez los encantos del arte. Pero si en verdad los ha acariciado, lo ha hecho con medios muy poco durables, comprometido, como está, con las mudables condiciones tecnológicas de la vida moderna. Muy rápidamente el rock suena a viejo. No obstante ello, hay piezas y obras personalísimas de rock que evidencian un inequívoco sello artístico; piezas y obras cuyo arte refleja alguna imagen intemporal. El rock es, en principio, música popular, pero al inicio de estas notas asentamos con prisa que la música popular *puede* generar arte; puede producir o cuando menos nutrir obras que desplacen una realidad particular a la esfera platónica de los valores culturales universales. Y esto es, sin duda, lo que el propio rock ha logrado en algunas ocasiones con sus medios eminentemente perecederos. Claro que estos trabajos artísticos, producidos por músicos que a veces son genuinos artistas y a veces no lo son, simbolizan por lo general *momentos* irrepetibles o históricos, cuyo significado cultural sólo puede ser apreciado por estudiosos de las formas de vida o por quienes testificaron, de manera directa o indirecta, aquellos mismos momentos. En este sentido, saber de rock se convierte en una experiencia en extremo

personal, que le dice al *fan* que la música que cultiva sólo puede comprenderse si asume en carne propia lo que aquélla simboliza y si es capaz de asociar alguna vivencia afín a la que relata esa música. Estas obras del rock *introducen* al escucha en el momento histórico que simbolizan, como también las hay que pueden introducirlo en *espacios* fantásticos, que parecen más reales que los reales. Como lo dijo Héctor Berlioz: "es posible que el amor no logre hacernos comprender la música, pero la música sí puede hacer que comprendamos el amor". Hay música de rock que no solamente nos hace comprender un amor específico, sino también muchas otras cosas y vivencias. Pero lo más curioso es que el rock no se haya propuesto, generalmente, recrearnos de manera platónica un momento o una verdad real o ficticia. Lo más interesante es que haya hecho esto con la intención explícita de ser simple música popular; que lo haya hecho sin pensar que podía haber otra música que no fuera, justamente, la popular.

Digamos, por último, que saber de rock es el efecto de una pasión que muchas veces se mata a sí misma por ese mismo saber. No es infrecuente que quien sepa de rock se regocije más en saber de esta clase de música, que en apreciarla. Y no se trata, sencillamente, de perder una capacidad para disfrutar de una música que, en principio, sólo quisiera ser disfrutada. Se trata, en el fondo, de una posible *traición* al espíritu de la desinhibición roquera, porque es el caso que, entonces, la racionalización y desmagificación del mundo acaban por atrapar al que buscó en un primer momento escapar de ellas. Propongamos una vez más deontológicamente, que saber de rock debiera ser escuchar y ponderar la desinhibición y el arte que pueden palpitar en toda pieza u obra personal de rock. Es un hecho que el que gusta del rock tiende espontáneamente a saber de él, pero también debiera serlo el que se supiera de rock exclusivamente para poder articular mucho mejor ese Plan Universal para el Escape del Mundo que, a través de sus notas y ritmos *juveniles* y enérgicos, procura aquella música modesta de la que hoy hemos hablado: el rock.

